المسرحية

نشأتها وتاريخها وأصولها

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

محمد الدسوقي
أستاذ الأدب ورئيس قسم الدراسات الادبية
بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

المسرحية

نشأتها وتاريخها وأصولها

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

دار الاتحاد العربي للطباعة
لصاحبه: محمد عبد الرازق
١٩ كنيسة الأرمن ش الجيش
تليفون: ٩٨ ٩٣٤

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

المقدمة

من أهم ألوان الأدب العربي فى نهضتنا الحديثة القصة بأنواعها المختلفة ، ومنذ أخذ العرب يتجهون نحو الثقافة الغربية فى أوائل القرن التاسع عشر والقصة الغربية تجذبهم إليها ، وقد نقلنا عن الغرب مئات القصص ، ثم أخذنا نقلدهم فى كتابتها ، ولا زلنا حتى اليوم ننقل إلى العربية كثيراً من قصص الغرب ، ولكننا لم نعن بدراسة فنون القصة وأصولها العناية اللازمة ، ولذلك تخلفنا فى إتقان القصة حتى اليوم ولم ينبغ منا إلا نفر قليل فى هذا الميدان .

ولما كانت المسرحية قصة تمثل ، ولها قواعدها وأصولها ، وقد عنينا بالمسرح من أول نهضتنا عناية بالغة ، لما له من أثر فى تثقيف الشعب ، والنهوض به خلقياً واجتماعياً ، وظهرت فى مصر وغيرها من البلاد العربية مئات المسرحيات المعربة والموضوعة ، رأيت أن أدرس مع طلبة الفرقة النهائية بكلية دار العلوم — وهم مدرسو الأدب العربي فى المستقبل — القواعد والأصول التى تبنى عليها المسرحية ، ولكننى للأسف لم أجد كتاباً واحداً باللغة العربية تعرض لهذا الموضوع ، اللهم إلا مقالات مبتسرة لا تغنى شيئاً ، بيد أن ذلك لم يثننى عن مواصلة الدرس ، وعلى الرغم من أنى وجدت مصاعب جمة فى سبيل هذه الدراسة فقد ألفيتها شائقة مفيدة ، وها أنذا أقدمها للقارىء العربى ، ولاسيما عشاق الأدب والشادين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح وجدوا المعالم واضحة والطريق معبدة .

وكان لابد للباحث فى هذا الموضوع أن يلم بتاريخ المسرحية ونشأتها ، ويبين أنواعها المختلفة ، والمدارس الأدبية المتعددة ، وكيف نظرت إلى المسرحية ، ثم

يذكر فى إجمال تاريخ المسرحية بمصر سواء كانت شعرية أم نثرية حتى إذا تكلم عن القواعد والأصول — التى لاشك أنها تتأثر إلى حد كبير بالنظريات الأدبية العديدة التى تعتنقها كل مدرسة — كان كلامه مفهوماً للقارىء .

وقد توسعت بعض الشيء فى الحديث عن المدارس الأدبية الغربية ، من اتباعية (كلاسيكية) وإبداعية (رومانتيكية) وواقعية وطبيعية ورمزية ؛ لأن كثيراً من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلموا بنظرياتها ، وأصبح أدب شبابنا تقليداً ممسوخاً لأدب الغرب ، فعرفت بها تعريفاً مسهباً أحياناً موجزاً أحياناً حسب مايتطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل على القارىء الحكم على مايقرأ ، والتعرف على خصائص الألوان الأدبية التى يطلع عليها .

ثم ختمت البحث بدراسة نقدية لمسرحية مجنون ليلى لنعرف إلى أى حد وفق شوقى فى كتابة هذه المسرحية ، ولتكون دراسة تطبيقية لما قدمناه من قواعد وأصول .

وقد زدت فى الطبعة الخامسة هذه كثيراً فيما يخص المسرحية العربية الحديثة النثرية والشعرية على السواء ، فقدمت كثيراً من النماذج والتعليق عليها .

أما فى المسرحية الغربية منذ عهد الإغريق إلى اليوم فكنت أشعر أن الكتاب فى طبعاته السابقة مركز جداً ، وأنه يحتاج إلى كثير من الشواهد الضافية ، ولذلك جهدت أن أورد من هذه الشواهد أكبر قدر يتحمله مثل هذا الكتاب .

هذا وقد أفدت كثيراً من المراجع العديدة التى ظهرت منذ الطبعة السابقة حتى اليوم سواء كانت باللغة الغربية ، أو باللغة العربية وبخاصة التى تعالج أصول الفن المسرحى ونقده .

ولست أدعى أن البحث قد تم نضجه وبلغ غايته ، ولكن أقدمه للقارىء العربى على أنه محاولة بذلت فيها جهدى ، والله أسأل أن ينفع به وأن يوفقنا إلى الصواب .

عمر الدسوقى

نشأة المسرحية وتاريخها

١ — فى الأدب الغربى :

أقدم المسرحيات التى عرفها الأدب الغربى هى المسرحيات الإغريقية ، وكان لنشأتها فى بلاد اليونان علاقة بعقائدهم ، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير . فجبال وتلال وكهوف ، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب ، وسفوح مخضرة ، وأنهار جارية ، وبرد شديد فى بعض الجهات ، ودفء جميل على الشاطىء ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى ، ورعود قاصفة ، وسيول جارفة ، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة[١] .

وكان من آلهتهم التى قدسوها «ديونيسوس» أو(باخوس) إله النماء والخصب، وبخاصة العنب والخمر ، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما فى أوائل الشتاء ، بعد جنى العنب وعصر الخمور ، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية ، وتعقد حلقات الرقص ، وتنطلق الأغانى ، ومن هذا النوع المرح ، نشأت الملهاة (الكوميديا) ، والحفل الثانى فى أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة ، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لايعدو بعض الرقص والأناشيد الجمعية ، والأغانى التى تعبر عن حزنهم لغياب الإلـــه والابتهال إليه أن يعود ثانية ، ثم مثل شخص « ديونيسوس » فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة) ، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها

---

(1) The Martyrdom of man. by Winwood Read. p. 144. 154,

فى الأغانى والأناشيد . وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر فى نصفهم الأعلى وصور الماعز فى نصفهم الأسفل ، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدى) أى المأساة وهى مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجــدى) تركيباً مزجياً .

وأخيراً وضع « أسخيلوس » ٥٢٥ — ٤٥٦ ق م أول مسرحية شعرية وهى الضارعات حوالى سنة ٤٩٠ ق م ، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحى إلى أن ظهر « سوفوكليس » الشاعر اليونانى الكبير ٤٩٥—٤١٦ ق م ، وأضاف ممثلا ثالثاً إلى الممثلين اللذين أدخلهما « أسخيلوس » وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء . وقد أدى هذا إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل ترانيم الجوقة . وأتاح فرصا أكبر للتباين بين الأشخاص . وسمح بألوان متنوعة من الحوادث . وفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحى .

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ، ووضع له نظاماً خاصاً ، وعنهم أخذ العالم هذا الفن[1] ، وسنعود إلى المسرحية اليونانية بعد قليل .

وكما أن المسرح ابتدأ عند اليونان من أصل دينى فكذلك ابتدأ لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة فى المذهب الكاثوليكى تحتوى على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء ، وألوان الملابس الزاهية ، وموكب القسس بالشموع ، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك .

ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لاتقرأ ، فكر رجال الكنيسة فى تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها فى صور تمثيلية ، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية ، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة ، لأن معظم أفراد الشعب لايعرفون

---

(1) World Drema, A, Niooll (Londin). 1949,

اللاتينية ، فكتبوها بالإنجليزية ، وهنا يبتدىء مايسمى فى تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات[1]) ، وكان ذلك فى نهاية القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر .

وكان التمثيل فى أول الأمر يعرض فى الكنيسة ، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة فى عيد الميلاد ، أو فى عيد الفصح أو غيرهما من الأعياد الدينية ، وكان المسرح فى المدن متحركا على عربات ، كل عربة تمثل منظراً ، وتمر أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم فى الأعياد الدينية بالريف) أما فى القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام وينقسم إلى عدة مناظر والناس يمرون أمامه .

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينياً ولكنه لم يكن جداً كله ، بل كان ثمة مناسبات للضحك ، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس ، ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد والعظة .

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شىء من الأخلاق كالعدل والسلام ، والصدق والكذب ، وأخيراً استقلت المسرحية (الخلقية) عن مسرحية المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرءوا التوراة بأنفسهم ، ولم يعودوا فى حاجة إلى تمثيل قصصها لهم .

وكانت المسرحية الخلقية درساً فى الأخلاق يعطى على أيدى ممثلين قولا وعملا ، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والغباوة وكانت أقوى الشخصيات هى شخصية الرذيلة (Vice) وكانت مهمته بث روح المرح والسرور ، وتخفيف حدة الجد والوقار بحركاته وسخريته وعبثه ،

---

(١) مثل قتل هابيل ومولد المسيح وصلبه ، واقدام ابراهيم على ذبح ولده وفدائه الى غير دلك من القصص الدينى ، وكطوفان نوح ، ويوم الحساب ، وابناء القديسين المسيحيين واستشهادهم راجع
History of English Literature by Andrew long

وقد تطورت هـــذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخص (المضحك) الذى يلجأ إليه فى تخفيف وطأة مآسيه .

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحياناً مشكلات الساعة كعبث رجال الحاشية ونسائهم وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية .

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر ، ثم أخذ الناس يملون النصائح والمواعظ الخلقية ، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية شخصيات مألوفة . وقد نشأ فى القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات ، كان يمثل فى حفلات الطبقات العليا ومآدبها ليمثلوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة) . وهي مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح .

وقد اقتضى التجديد فى موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجل الدين والنقابات الصناعية . وكانت هذه الفرق فى أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والنبلاء . ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء . وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنية الفنادق ، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد فى عهد الملكة الياصابات فى أواسط القرن السابع عشر ، وأنشىء أول مسرح حقيقى مستقل بذاته عام ١٥٧٦ على مقربة من لندن ، ونهض المسرح الإنجليزى بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير (١٥٦٤—١٦١٦ م) .

ومما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الأمر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقاباً على وجهها وتتنكر ، كما كن ممنوعات من الاشتراك فى التمثيل ، وكان يمثل دور المرأة فتى يافع مليح التقاطيع[1] .

---

(1) Modren English Literature. by. G. H. Mair and A. G. Ward p. 42 - 47.

وسنعود إن شاء الله إلى الكلام على المسرح الإنجليزى وأثر شكسبير فيه عند معالجتنا لموضوع (الدراما) الإبداعية ، وسنرى أن المسرح الإنجليزى على الرغم من أنه نشأ دينياً فى أول الأمر إلا أنه مدين للمسرحية الإغريقية بالشىء الكثير، وإن لم يتصل بالأدب اليونانى اتصالا مباشراً ، وإنما عن طريق المسرح اللاتينى، وعن طريق (سنكا) الفيلسوف الرومانى الشهير بوجه أخص .

أما المسرحية الرومانية التى لها كبير الأثر فى المسرحيات الأوربية الحديثة فى فرنسا وإيطاليا وانجلترا فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية . إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقى ينهبونه نهباً ، وأول من اشتهر من كتاب الرومان فى الأدب المسرحى اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس) و (ترنس) وإليهما يرجع الفضل فى إحياء بعض الملاهى الإغريقية التى عفى عليها الزمن . وقد ولد (بلوتس) حوالى عام ٢٥٤ ق م ، ومات فى السبعين من عمره عام ١٨٤ ق م وكان قد نشأ فى البؤس ، واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق ، والتجأ إلى المسرح ليحسن حاله ؟ ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية ، إذ كان يريد النجاح، ولذلك كان يمالىء الجمهور ويقدم له ما يسره ويضحكه ، ولم يكن يتلمس تقدير الأدباء والنقاد .

أما ترنس فقد ولد حوالى ١٥٩ ق م ، ومات ١٩٥ قم ، وكان من سكان قرطاجة ، وأغلب الظن أنه كان زنجى الأصل ، وقد أحضر إلى روما رقيقاً فى شبابه ، ويبدو أنه كان على صلة بدائرة صغيرة من الأدباء . وأنه قد كتب ملاهيه باعترافه لإمتاع هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير ، ولذلك كان أرقى من (بلوتس) أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ، ولكنه استعبد نفسه استعباداً لليونان ، بل نستطيع أن نقول : إنه استعبد نفسه لميناندر دون سواه ، ولذلك قلد ولم يخلق .

وقد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوربية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلوتس) ، ولذلك اكتسب شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها .

هذا فى الملهاة . أما المأساة فكاتبها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد فى المأساة الأوربية فيما ، ولاسيما فى المأساة الإنجليزية ، لأنه لم يكن يتورع عن تمثيل الفظاظة والقسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظائع على المسرح ، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد . ومأساة (سنكا) لا تعد من النوع الجيد ، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابته المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفاً يعتنق مذهب الرواقيين وأستاذاً مربياً لطاغية الرومان (نيرون)[١] .

أما فى فرنسا ، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق فى فن المسرحية وتتلمذوا على (هوراس) الرومانى فى نقده . ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو ومايدور حوله من شروح ، وإن لم يتصلوا به اتصالا مباشراً ، ولكن من خلال التراجم الإيطاليـــة ، واستطاعوا أن ينشئوا فى ثلاثين عاما (١٦٢٠ — ١٦٦٠) مذهباً مفصلا ، متلاحم الأجزاء ، هو المذهب الإتباعى (الكلاسيكى) ، وتعتبر الناقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب فى كتابه فن الشعر (l'Art Peétivue) .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة : كورنى (١٦٠٦ — ١٦٨٤) ، وراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) ، وموليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣) ، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد فى المسرحية بالشعر المنظوم المقفى ، فكل بيتين يشتركان فى قافية ، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول . الأول للعرض ، والثانى والثالث والرابع للحوادث ، والخامس للحل ، وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدبين الإغريقى واللاتينى ، وإن استمدوا الوحى والتصوير والتحليل الخلقى الاجتماعى من عصرهم . وكما تأثرت هذه المدرسة فى موضوعاتها بالأدب الإغريقى تأثرت فى قواعدها كذلك بهذا الأدب ولاسيما فى قانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) كما بسطه أرسطو ، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال

---

(١) ولد سنكا بمدينة قرطبة بأسبانيا حوالى عام ٤ ق . م ، وحكم عليه نيرون بأن يقتل نفسه فى سنة ٦٥ بعد الميلاد .

العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها ، على العكس من المأساة الرومانية . وسنخص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية . ونتتبع تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها فى الفصول التالية إن شاء الله .

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية فى كل من إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وسائر دول أوربا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بادىء الأمر . ثم اتصلوا بها اتصالا مباشراً فيما بعد .

٢ — فى الأدب العربى :

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقى إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية فى شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس . بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أو يسوق شاهداً أو نصاً . وظل أمر المسرح الفرعونى غامضاً حتى اتى الكشف الحديث الذى قام به (كونتز) فى سنة ١٩٢٢ ؛ و (كورت) عام ١٩٢٨ و (سليم حسن) سنة ١٩٢٧ . فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعضها يقع فى أربعين مشهداً كتلك التى اكتشفها كورت . وتدور حوادثها حــول إيزيس وأوزوريس وابنهما (حورس) وعدوهم (ست) إله الظلام . وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت ، أى إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى . وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل . كانت القصة تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنهما حورس . الذى ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذى تسبب فى موت والده . ويتمكنان من إعادة أوزوريس إلى الحياة . وكان التمثيل يدوم ثلاثة ايام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان فى البحث عن جثة أوزوريس التى قطعت أربعين قطعة . وفى كل مكان يظن ان به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية . وأحيانا حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل . ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه . وقد ذكر هيردوت: أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الدينى . وهناك سمات متشابهة بينهما ، فأوزوريس الإله المصرى القديم ودنيسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء .

لم يقف المسرح المصرى القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب . وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء ، ثم قضى على هذا المسرح المصرى وانمحت معالمه فى مصر اليونانية والرومانية ، ولاسيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية[1] .

ولما دخل العرب مصر ، واعتنق أهلها الإسلام ، وتعلموا العربية ، صار الأدب العربى أدباً لهم ، وإذا بحثنا فى الأدب العربى وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحى ، بيد أنها لم تنم وتتطور كما نمت عند الأمم الأخرى .

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين فى قصة تبتدىء بخروجه من المدينة إلى أن قتل فى كربلاء ، وكانت القصة تمثل فى ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسواد ، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر مالاقاه الحسين وآله فى نغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع ، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها فى زجاجة تحفظ للاستشفاء ، وينتهى التمثيل بحرق أعشاش فى جوانب الساحة التى مثلت فيها القصـــة . وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء ، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد .

وكان فى زمن المهدى رجل صوفى اشتهر بالتقوى والصلاح ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، وكان لايدع سبيلا للموعظة إلاسلكه ، وكان من عادته أن يخرج فى يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد . فيلتف حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان ، ثم يصعد شرفاً وينادى بأعلى صوته : « مافعل النبيون والمرسلون ؟ أو ليسوا فى أعلى عليين ؟ » فيقولون : نعم ، فيقول : هاتوا أبا بكر الصديق . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه . فيقول له : جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية ، فقد عدلت فقمت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة ،

---

(1) Sir Ernest Wellis Budge Osiris The Egyptian Resu - rrection.

وراجــع فى المسرح الفرعونى : على هامش التاريخ المصرى القديم لعبد القادر حمزة .

ووصلت حبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة وفعلت وفعلت . ويذكر ماقام به من جليل الأعمال ، ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين . وينادى : هاتوا عمر بن الخطاب ، ويقدم رجل آخر فيقول : جزاك الله خيراً — وهكذا يأتى بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا منهم ، ويقضى فيهم قضاءه[1] : ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفى الصالح بالمسرحية الأخلاقية التى عنيت بها الكنيسة .

ثم نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية فى روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك ، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ماوصل إلينا من النصوص التى ورد فيها ذكر خيال الظل ماذكره المرادى فى سلك الدرر للسيد أحمد البيروتى من رجال القرن السادس الهجرى :

أرى هـــذا الوجود خيال ظل	محـــركه هو الرب الغفـــور
فصـــندوق اليمين بطون حوا	وصندوق الشمال هو القبور

وقد ذكر ابن حجة فى (ثمرات الأوراق) وعلاء الدين البهائى فى (مطالع البدور) أن صلاح الدين الأيوبى ووزيره القاضى الفاضل كانا يشاهدان روايات خيال الظل ، وقد ظل لخيال الظل سوق رائجة بمصر ولأهلها ولوع به ، حتى اضطر بعض الملوك إلى إبطاله لما كان يقع بسببه من المفاسد فى هذه المجتمعات ، وقد ذكر السخاوى فى (التبر المسبوك) أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب به ٨٥٥ ﻫ وإحراق شخوصه ، وكتب على اللاعبين العهود بعدم العودة إليه . وذكر ابن إياس الجركسى فى بدائع الزهور : أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لممثلها أبى الخير فى حفلات المولد النبوى عام ٩٠٤ ﻫ . وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حمله معه فى الحج . قال زين الدين عبد القادر الجزيرى فى (درر الفوائد المنظمة) : إن السلطان شـــعبان لما حج سنة ٧٧٨ ﻫ حمل معه عدة من أرباب الملاهى والخايلين ، فأنكر الناس ذلك عليه

(١) راجع صهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكرى ص ٢٥٨ .

لأنه غير لائق بالحج . وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باى على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصطحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها .

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضاً ، منها ما أنشده الصفدى فى شرح لامية العجم ، والنواجى فى الحلبة للوجيه المناوى فى لاعبة بخيال الظل :

إذا ماتغنت قلت شكوى صبابة … وإن رقصت قلنا حباب مدام
أرتنا خيال الظل والستر دونها … فأبدت خيال الشمس خلف غمام

ومن أشهر من ألف روايات لخيال الظل وابتدع فيــه نمطاً جديداً هو ابن دانيال الكحال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ، وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فيها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير ، ويحاول ابن دانيال تحليل هاتين الشخصيتين فيظهر مواطن الضعف فى الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ فى الشخصية الثانية . ويعرض لنواحى اجتماعية عامة كاجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهوبة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يدخل بها .

ومن الروايات المشهورة فى هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا فى أسواق القاهرة ، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية[١] وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كانتربرى) للشاعر الإنجليزى (تشوسر) .

وقد كان من اليسير أن يتطور هذا الفن وينمو ، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة نهضة ، ولكن مصر

---

(١) راجع كتاب (العرب) للعلامة أحمد تيمور الطبعة الاولى (السلفية ١٩١٨) وراجع مجلة الفتح للسيد محب الدين الخطيب العدد ٨٥٩ ، وراجع أدبنا الشعبى فؤاد حسنين وراجع خيال الظل لبول كاله مقاله فى الأدب والفن (لندن ١٩٤٤) عدد ٣ ص ٦٠ .

كانت تنحدر كل يوم فى مهواة الجهل والفاقة على أيدى المماليك والأتراك إلى أن نزلت فى قاع الهاوية .

ولا أريد أن أخوض فى الأسباب التى جعلت العرب يعزفون عن هذا اللون من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث وقد أفضت فيه فى غير هذا المكان (١) .

ومهما يكن من أمر فان المسرحية الحديثة كما عرفتها أوربا لم تدخل مصر إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربى .

٣ — فى الأدب المصرى الحديث :

ابتدأت النهضة فى مصر علمية حربية ؛ لأن البلاد لم تكن فى حاجة الآداب حاجتها إلى العلوم والجيش ، وقد سخر كل شىء فى مصر إبان عهد محمد على لخدمة الجيش من بعثات طبية وهندسية وصناعية ، ومع كل فقد كان لتلك النهضة العلمية أثر عظيم فيما بعد ؛ لأن الشباب الذى تعلم فى أوربا فى مستهل النهضة قاد الحركة الفكرية فى مصر فيما بعــــد . وفى طليعته رفاعة الطهطاوى ، ومحمد على البقلى ، وعلى مبارك .

ومن الطبيعى ألا يكون للمسرح أى نصيب فى بدء النهضة كبقية الآداب ، وفى الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا فى عصر إسماعيل ، وكان مغرماً بتقليد الحياة الأوربية ، ولا بدع فقد ترىى فى فرنسا صغيراً فكان كل همه أن يحاكى الحياة الأوربية. ويود لنفسه ورجال حاشيته والطبقة الحاكمة وسائل اللهو والمتعة ، ومن أهم ما عنى به المسرح ، فافتتح مسرح الكوميدى ، عام ١٩٦٩ لأول عهده بالحكم حين احتفل بافتتاح قناة السويس ، ثم أنشأ مسرح (الأوبرا) فى العام نفسه ومثل فيهما جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوربا ، وأول مسرحية مثلت فى الأوبرا هى (ريجوليتو) ثم كلف إسماعيل مريت (باشا) بوضع (أوبرا) مصرية يستقى حوادثها من التاريخ المصرى القديم . فأشرك مريت معه (أغيسلانسونى) الإيطالى فى تأليف (عائدة) ولحن موسيقاها (فردى) .

---

(١) راجع كتابنا : للنابغة الذبيانى ، وفى الأدب الحديث جـ ١ ، والفتوه عند العرب .

ومسرحية عائدة مأساة تحكي قصة عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون ، وتدور حول حيرة عائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه ، وينتهي الفصل الأول منها بتغلب وطنية راداميس على حبه ، ويتغلب حب عائدة على وطنيتها ، وفي الفصل الثاني يعود راداميس القائد المصري بملك الحبشة وابنته أسيرين . وفي الفصل الثالث تشتد الحوادث ، إذ ترى ابنة فرعون راداميس فتحبه ، ولكنه لا يبادلها الحب ، ويتذكر عايدة وحبها له ، ثم تتبين الأميرة الفرعونية سبب انصرافه عنها ، وحين يعلم راداميس بافتضاح سره يعزم على الهرب بعائدة ووالدها . وفي الفصل الرابع يقبض على المتآمرين ، وحين تعرض ابنة فرعون على راداميس مساعدتها يأباها . وفي الفصل الخامس يموت العاشقان راداميس وعائدة ، وقد كتبت المسرحية أول الأمر باللغة الإيطالية ثم ترجمها عبد الله أبو السعود[1] إلى العربية .

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية ، وأخذ يشجع الممثلين ويمنحهم المنح والإعانات ويحضر تمثيلهم ، وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري على يد بعض الفرق المصرية والسورية .

كانت النهضة في سوريا نهضة أدبية بخلاف النهضة العلمية في مصر ، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية كانوا حملة المشاعل في تلك النهضة أول الأمر ، وقد أسسوا الكلية الأمريكية ببيروت في سنة ١٨٦٨ عقب الحوادث الدامية التي وقعت في تلك السنة ، ثم أسسوا الكلية اليسوعية بعدها بقليل ، وقد كان لهما أثر بارز في توجيه النشء إلى القصة الغربية ، كما كان من همهم نشر التعاليم الدينية طبقاً للمذاهب المسيحية الغربية ، وقد عنوا بترجمة التوراة ، وظل الجدل الديني مسيطراً على الصحافة السورية ومجالس الأدب ثمة ردحاً من الزمن ، ولعل هذا يعلل لنا سبق السوريين في الصحافة والتمثيل .

---

(١) توفي سنة ١٨٧٨ وهو من أوائل تلامذة رفاعة الطهطاوي ، واشتغل بالتدريس في دار العلوم ، واشتهر بالترجمة والكتابة في التاريخ ، وصار عضواً بمجلس الاستئناف وأسس جريدة وادي النيل .

وأول من أدخل الفن المسرحي فى البلاد العربيةهو مارون نقاش اللبناني(١) الذى اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها فى سنة ١٨٤١ ، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة ، وكانت أولى المسرحيات التى قدمها لجمهوره العربى فى بيروت هى رواية « البخيل » المعربة عن « موليير » وذلك فى أواخر سنة ١٨٤٧ ، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) فى سنة ١٨٤٩ .

ويبدو أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره ، ولم يكن عنده الاستعداد لتفهمه بل كان يؤثر الغناء والفكاهة ، وبذلك انحرف مارون بفنه ليرضى جمهوره فأكثر فيه من القطع الغنائية ، والفكاهات ، وكانت آخر مسرحية له هى (الحسود السليط) فى سنة ١٨٥٢ وتتجه وجهة اجتماعية عصرية .

أما فى مصر فأول مسرح عربى أنشىء بها هو ذلك الذى قام به يعقوب ابن صنوع(٢) بالقاهرة فى يوليو سنة ١٨٧٦ وقد اقتبسه كذلك من إيطاليا التى درس بها ثلاث سنوات ، وكان يجيد عدة لغات مكنته من أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة ، وقد مثل فى خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية مابين مقتبس من الأدب الغربى صبغه صبغة محلية ، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية ، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية ، وبعضها يحتوى على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول ، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصرى بعيوبه فى سخرية لاذعة أحياناً . وقد شجعه إسماعيل وأثابه على جده فى وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها ، وحضر بعض مسرحياته ، ولقبه بموليير مصر .

---

(١) ولد مارون بصيدا سنة ١٨١٧ وتوفى سنة ١٨٥٥ — راجع فى أخباره أرزة لبنان لنقولا نقاش ، وموائد الروايات والتياترات بمجلة لبنان ١٨٨٧ لسليم نقاش ، ونهضة التمثيل فى الشرق العربى لزكى طليمات « مجلة الهلال ابريل ١٩٣٩ ص ١٤٤ »

(٢) ولد يعقوب بن صنوع بمصر سنة ١٨٣٩ وتوفى سنة ١٩١٢ وهو اسرائيلى مصرى ، وصاحب جريدة (أبى نضارة) الهزلية السياسية . راجع تاريخ حياته فى كتابنا فى الأدب الحديث ج ١ وفى أبو نضارة للدكتور ابراهيم عبده ، وفى الصحافة العربية للطرازى .

وكانت فيه جرأة ، ورغبة جامحة للإصلاح ، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية ، وندد بظلم إسماعيل وتعسف الحكام فى عهده وبخاصة فى مسرحية « الوطن والحرية » مما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل فأمر باغلاق مسرحه .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة عاجلة على بعض مسرحياته وموضوعاتها ، لأنها تدلنا على ذوق الجمهور فى ذلك الوقت ، وعلى القضايا التى كانت تشغل بال المصلحين وإن كان كثير من مسرحياته ذات فصل واحد ولا يبغى بها سوى الإضحاك ، ولكن كان يراوح بين هذه المسرحيات المضحكة والمسرحيات التى تنشد الإصلاح فمسرحيته (الضرتان) تعالج موضوعاً اجتماعياً ، والزواج من اثنتين كان متفشياً فى تلك الآونة ، ولا سيما بين الأثرياء ، وقد أظهر فيها (صنوع) المضايقات التى يتعرض لها زوج الاثنتين عندما احتدمت بينهما الغيرة واشتد النزاع وقام الشجار ولا يستطيع أن يتحيز لإحداهما ضد الأخرى ، فتنقلبان عليه .

وقد انتقد (الخديو إسماعيل) هذه التمثيلية ، ونهاه عن تمثيلها ، وعلى الرغم من أنها تعالج موضوعاً اجتماعياً ، إلا أن المؤلف قد خانه الحظ فى تأليفها ؟ إذ أكثر فيها من الضرب والكلمات الغليظة السوقيـة .

ومن خير مسرحياته (الصداقة) وهى ذات فصل واحد وتشمل ثلاثة عشر منظراً ، وقد عنى المؤلف بالصداقة والوفاء .

تجرى حوادث المسرحية فى بيت من بيوت الطبقـة المتوسطة بالإسكندرية لأحد التجار السوريين المسيحيين ، هو بيت (الست صفصف زوجة المرحوم طنوس) ، وهى سيدة تناهز الخمسين من العمر ، توفى أخوها كذلك منذ أربع سنوات ، فكفلت ابنته الآنسة (وردة) ، وابنه (نجيب) .

وترفع الستارة عن (نجيب) وحده ، وتعلم من حديثه مع نفسه أن اليوم هو موعد وصول البريد من انجلترا ، وأن عليه أن يذهب إلى القنصلية الإنجليزية ليتسلم رسالة طال انتظار أختـه (وردة) لها منذ ثلاثة أشهر من ابن عم لها فى

(لندن) اسمه (نعوم) تحبه ويحبها ، وكانا قد تعاهدا على الزواج قبل سفره الذى انقضى عليه ستة أعوام للتدريب على أعمال التجارة فى بلاد الإنجليز ، وظلت (وردة) وفية له ، لاينال من إخلاصها انقطاع الرسائل حيناً ، وفتور لهجتها حيناً آخر ، إنها ترى طيفه فى أحلامها ، وعبثاً حاول الجميع أن يصرفوها عن شجونها ، وعن سرأب تعلق به قلبها الساذج .

ومن حوار (وردة) وأخيها فى المنظر الثانى نعرف أن (نجيب) متيم بفتاة جميلة تدعى (نفلة) وهى ابنة تاجر سورى شهير اسمه (نعمة الله) ، وأن(نعمة الله) هذا يتودد إلى عمتهما (صفصف) ويريد أن يتزوج منها ، وتعرض علينا المناظر التالية هذين العاشقين ، وفى المقابلة المتصلة بين غرامهما ، وغرام هؤلاء الشباب مايثير كثيراً من الضحك .

وتتأزم القصة حينما يتقدم لخطبة (وردة) شاب إنجليزى مهذب يدعى(مستر هنجس) يعمل فى تجارة المنسوجات بين بلاده وبين الشام ومصر ، ويتكلم خليطاً من الانجليزية والعربية الفصحى التى لقنه إياها أستاذ مصرى فى (لندن) ، وقدلقى هذا الفتى (مس روز) - كما كان يدعو (وردة) - فى سهرة لدى أحد تجار المنسوجات اسمه (جبران) فأعجب بها وبحسنها ورقة حديثها ، وسأل (نعمة الله) أن يطلب له يدها ، وعندما تستقبل الأسرة هذا الخطيب الإنجليزى ترفض (وردة) أن تقترن به ، وتكرر أنها تحب ابن عمها الغائب ، وحين تذكر اسمه يقول (هنجس) إنه اسم صديق له يعرفه معرفة وثيقة فى (لندن) ، بل جاء منه كتاب فى صباح اليوم ذاته ، وتستفسر (وردة) فى لهفة عن أنباء حبيبها ، وما تكاد تقرأ فى ذلك الكتاب أنه خطب فتاة إنجليزية حتى يغمى عليها ، وبعد أن تثوب إلى رشدها كان من المنتظر بعد أن تأكد لها أن حبيبها نكث العهد أن ترضى (بهنجس) زوجاً لها ولكنها تقيم على الوفاء ، وتريد أن تضحى بشبابها .

ويثور عليها أهلها ، وتهددها عمتها إذا لم تتزوج هذا الشاب الإنجليزى فعليها أن تغادر المنزل ، وتهم بالخروج ، متمنية السعادة لمن شاء لهم حسن الطالع ألا

تقوم العقبات فى سبيل زواجهم أى لعمتها ولأخيها (نجيب) ، ونعمةالله ، وإزاء هذا الكرم العظيم ، وهذه التضحية يكشف (مستر هنجس) عن شخصيته الحقيقية ، إذ لم يكن سوى (نعوم) حبيبها وابن عمها ، وقد تنكر هكذا ليختبر قوة حبها وعمق عاطفتها .

ويضمها إلى صدره ، ويسأل عمته أن تباركهما ، وتنتهى المسرحية فى فيض من المرح والفرح، باعلان زفاف (تقلة) إلى (نجيب) و (صفصف) إلى (نعمةالله) ويقول نعوم : « هذا جزاء الصداقة »(١)

والذى نلحظه على يعقوب بن صنوع فى أكثر مسرحياته الاجتماعية أنه يتخذ شخصياتها من بين الجالية السورية المسيحية ، ولكنه كان يتحرج من معالجة شئون المسلمين ، لأن لهم تقاليدهم الخاصة ، والاختلاط غير مباح لديهم ، وبذلك يكون له فرصة أوسع للعمل المسرحى، وربما كان يخشى غضبهم لتناوله أسرار بيوتهم .

وقد أجمل يعقوب بن صنوع تاريخ مسرحه فى مسرحية (موليير مصر وما يقاسيه) ، وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح ، وأنها إصلاحية تهذيبية قبل كل شىء ، ويتبين لماذا آثر العامية على الفصحى حتى يكون قريباً من عقلية الجماهير ، وقد نشر هذه المسرحية منفصلة فى سنة وفاته حرصاً منه على معرفة الناس لمذهبه وجهاده .

ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش فى أواخر سنة ١٨٧٦ ، تصحبه فرقة تمثيلية ، ومسرحيات عمه مارون نقاش : « البخيل » و « أبو الحسن المغفل » « السليط الحسود » وترجم « أوبرا عايدة » إلى اللغة العربية محافظاً على طابعها الغنائى ، واقتبس من الفرنسية « هوراس » لكورنى و « ميتردات » لراسين .

وقد شجعه إسماعيل على تكوين فرقته ، والقيام بالتمثيل ، وابتدأ عمله فى الإسكندرية وهناك دعا إليه صديقه أديب اسحق(٢) ليشد أزره ، وكان أديب

---

(١) راجع « المجلة » مارس ١٩٦١ ، مقال عن يعقوب بن صنوع للدكتور أنور لوقا .

(٢) انظر ترجمه فى كتابنا فى الأدب الحديث ج ١ .

قد ترجم من قبل مسرحية « أندروماك » لراسين ، فلما قدم الإسكندرية قدمها لمسرح النقاش، ثم ترجم مسرحية « شارلمان » وقد أعجب بها المصريون كثيراً، ثم اشترك مع سليم النقاش فى تأليف المسرحيات وتمثيلها[1] بيد أنهما وجدا بعد فترة أن عملهما هذا لا يعود عليهما بربح ، وأنهما لم يصادفا من النجاح ما يبشر بمستقبل باسم ، فانصرفا إلى الصحافة سوياً ، واتصلا بالسيد جمال الدين الأفغانى تاركين فرقتهما إلى يوسف خياط الذى عمل معه الشيخ سلامة حجازى فى مستهل حياته التمثيلية ، كما عمل مع سليمان القرداحى الذى استقل بفرقته عن يوسف خياط ويلاحظ أن المسرحيات المقتبسة والمعربة على يد هاتين الفرقتين قد كثرت ، من ذلك : فيدر ، وتليماك، وأستير ، والجاهل المتطبب ، والمريض الوهمى، وغيرها.

ومن الذين عنوا بالمسرح والترجمة له محمد عثمان جلال وكان ينقل من الفرنسية ويضفى على مسرحياته روحا مصرية خالصة وكانت لغته عامية ومن ذلك روايات (موليير) وسماها (الأربع روايات من نخب التياترات) ، ومنها رواية (ترتوف) وسماها (الشيخ متلوف) ، ومثلت مراراً على المسرح المصرى ، وقد ترجمها محمد الصاوى فيما بعد ترجمة أخرى ، ومنها النساء العالمات ، كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات (راسين) وسماها : (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة) وقد مصر أشخاص هذه الروايات جميعاً هزلية ومأساة ، وكتبها باللغة العامية وفى ذلك يقول « وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام »[2] ، وقد ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين « وتعد باكورة فى وضع الروايات المصرية وتمثل البيت المصرى والمجتمع الوطنى يندر ما يقارنها فى بابها بين روايات هذا الجيل ، وبحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية فى العصر الحديث »[3] .

---

(١) W. Sapry : La Genese de L'Eaptit. Egyptian P. 128

(٢) مقدمة الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، وقد ترجمنا لمحمد عثمان جلال فى كتابنا فى الأدب الحديث جـ ١ وناقشنا اتجاهه للغة العامية وذكرنا أسبابه فارجع اليه ثمة .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ .

ومن أوائل المسرحيات التي كتبت شعراً مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي سنة ١٧٨٦ وقد مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ . ثم انتقل المسرح المصري إلى طور جديد بقدوم أحمد أبو خليل القباني (١)، وفرقته المسرحية من دمشق إلى مصر في يونية سنة ١٨٨٤ ، لأن المسرح ظل إلى أن جاء القباني معتمداً في الغالب على المسرحيات الأجنبية المعربة سواء مصرت أولم تمصر ، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات عنترة ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وناكر الجميل ، وهارون الرشيد ، وأنس الجليس ، ونفح الربى ، والشيخ وضاح ، وغيرها ، وقد امتاز أسلوبه في تلك المسرحيات بأنه كان أرق لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أوهى حبكة وأضعف سياقاً من المسرحيات المعربة ، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الأمير محمود شاه العجم ، وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة .

الغلمان : بزغت شمس التهاني في سماء الافتخار
مذ بدا قمر الزمان ذو المعالي والوقار
ملك فينا عطوف منعم بر كريم
محسن عدل رءوف طاهر القلب رحيم
فأدمه بالسرور يا إله والصفا
أبداً مدى الدهور مسعداً ومنصفا
غن أخا الإنشاد واسلم ما انجلى بدر التمام
مشرفاً سامي معظم في ابتداء وختام (يذهبون)

ملك : لا يسلم المرء من هم ومن كدر ولو ترفع فوق الشمس والقمر
إن أحسنت هذه الدنيا لصاحبها يوماً ستتبعه غما مدى العمر

---

(١) ولد القباني بدمشق سنة ١٨٤١ وتوفي بها في ٨ ديسمبر ١٩٠٢ .

على بولدى محمود .

حاجب : أمرك يا معدن الجود .

ملك : ما أنعم الله على عبده بنعمة أوفى من العافية ، وكل من عوفى فى جسمه ودينه فى عيشة راضية ، أسفى على رشدك يا محمود ، وعقلك الذى كنت عليه محسود . . . الخ .

وتدور حوادث المسرحية حول قصة (قمر الزمان) حيث يعشق ابن الملك صورة ، ويرفض الزواج إلا بصاحبة الصورة ويسافر متنكراً إلى الهند ، ثم يصير وزيراً لملكها ، وأخيراً تقع الحرب بين مملكة أبيه وبين الهند ، ويشن أبوه الحرب على الهند ، ويكشف أمر ولده ، ويكشف ولده أمر صاحبة الصورة إذ يتبين أنها ابنة ملك الصين ليرحل إلى الصين ويخطبها إلى أبيها ويعود بها وتزف إليه وتطيب الأمور للجميع .

ولقد كان أثر أحمد أبو خليل القبانى واضحاً فيمن عالج المسرحات من السوريين من حيث اللغة ، ولقد أسهم كذلك فى حركة الاقتباس والنقل التى كانت سائدة فى عصره فترجم مسرحية (متريدات) التى اقتبسها عن (راسين) وهذا أحد ألوان الجهد الذى بذله فى هذا المضمار [١] .

أجل ! ترى لغة القبانى وخليل اليازجى فى رواية سليم نقاش (ظلوم) التى مثلها أمام الخديو اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فاضطهده . وفى تعريبه لرواية عايدة ، وفى تعريب جورج طنوس لإحدى مسرحيات فولتير التى سماها « الشعب والقيصر » ومن المصريين الذين اقتفوا أثر هذه الحركة ، واتجهوا

---

(١) ترجم له اكرم الميدانى فى مقال بجريدة الاهرام عدد ١٨ من ديسمبر ١٩٥٢ . راجع فى اخباره كذلك : أعلام الادب والفن لانور الجندى دمشق ١٩٥٥ ، وزكى طليمات فى مقاله : كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، مجلة الكتاب العدد الرابع من السنة الاولى فبراير ١٩٤٦ .

صوب التاريخ الإسلامى على أنور فى روايته عنترة وسماها : شهامة العرب (نشرت ١٩٠٢) وتبدأ هكذا :

الجميع : قـــد بدا الصبح المنير وبدت شمس النهار
وزها الروض النضير فى شقيق وبهار
فلتعش ياذا الأمـــير فى علاء وانتصار
وانتعش كيما نسير بافتخار فى القفار

دور : واشكروا الرب القديم حيث أعطانا النعم
رب زمزم والحطيم واهب الخير الأمم
صاحب الفضـــل العميم مسرى الجود والكرم
صارف الأمر العسير دون بطء وانتظار

ويقومون واقفين ويقولون . . . الخ .

وقد أسهم الشيخ محمدعبدالمطلب الشاعر المشهور فى هذه الحركةبعدة روايات ألفها هو وزميله محمد عبد المعطى مرعى وإن لم يوفقا فى سبك المسرحيات وفهم مقتضيات المسرح ، وكانا أكثر توفيقاً من حيث اللغة وعدم جموح الخيال ، والتقيد بقدر الإمكان بحوادث التاريخ ، ومن تلك المسرحيات (المهلهل) أو حرب البسوس ، وامرؤ القيس وكلتاهما قد نشر سنة ١٩١١ ، وتبتدىء رواية امرىء القيس على هذا النحو :

الحارث : إنه ليحزننى أن أرى العرب وقد فتكت بهم العداوات . وفشت بينهم البغضاء حتى أصبحوا لايلم لهم شعث ولا يلتئم لهم شمل .

ابنةحجر: أبيت اللعن ! حال تبكى العدو قبل الصديق الحميم .

حاجب : مولاى ! وُفودُ العربِ بالباب يستأذنون .

الحارث : ليدخلوا موفورين ، ولينزلوا موقرين .

مالك زعيم الوفود : حيا الله الهمام .

الحارث : حييتم أيها الكرام (ثم يجلسون) :

مالك : أبيت اللعن ! إن العرب على ماترى فى عداوات مستمرة ، وذحول مستحكمة ، ودماء بادت بها الأحياء ، وفنيت العشائر وهلكت العمائر ، ولم يبق إلا أن يتداركهم الهمام ، بتدبيره وحسن رأيه فيولى أمورهم بنية ، وكلهم سادة أمجاد ، ساسة أنجاد ، وفى ذلك صلاح أمم العرب وقوام ملكهم ، فإن أجابهم إليه فهو موئلهم العظيم عند كل حادث عميم .

ومن الذين شاركوا فى هذه النهضة المسرحية وهذا الاتجاه نحو التاريخ العربى الإسلامى الزعيم مصطفى كامل حين ألف روايته فتح الأندلس وهو بعد طالب بالحقوق سنة ١٨٩٢ ، وموضوعها صراع بين الجاسوسية الرومية وبين العرب خلال فتح الأندلس ، وقد جمع فيها بين الشعر والأناشيد ، والنثر المسجوع ويبتدىء الفصل الأول بحوار بين الوزير عياد ، وهو رومى الأصل وكان وزيراً لموسى بن نصير القائد العربى المشهور ، وبين فتاة تدعى مريم وهى كذلك رومية مجلوبة من بلادها صحبة رجل اسمه (نسيم) ، لترجو الوزير فى أن يتوسط فى عدم وقوع الحرب بين العرب وأهل الأندلس ، فيأبى عياد ، فتغضب وتخرج من عنده ، ثم يأتى نسيم ويتكلم مع عياد برهة ويتهى الأمر بقبول عباد . ويجرى هذا الحوار على النحو الآتى :

عباد : يازهرة العرب إن الحب أضنانى ... وحسن قدك أعيانى وأفنانى
ملكت قلبى ففضلت الغرام على ... ما كنت أفضله فى كل أزمانى
لك الفؤاد فجودى بالوصال فما ... أحلى الوصال على قلبى ووجدانى
لك الحياة وما فى الجسم من رمق ... ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الوزير وزير الملك يمتثل ... فتعيسه بما يمسى به هانى
حسبت أن الهوى يجدى فهمت به ... فما أفاد وما للوصل أدنانى

فهل ترين وراء الحب منزلة تدنى إليك فان الحب أقصانى
مريم : نعم وراء الهوى ياصاح منزلة تدنيك منى ومن وصلى وإحسانى
وهى الوفاء لأوطان بها نشأت آباؤك الغر من فازوا بعرفان

وعلى هذا النمط ألفت عدة مسرحيات فى تلك الحقبة مثل : مسرحية (حسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، ومثل مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف) ، ومثل مسرحية (الحب الوجدانى لمحمد منتصر) و (ابن زيدون وولادة لإبراهيم الطربلسى سنة ١٨٦٨) . وفى هذه الفترة حاول أحمد شوقى وهو بعد طالب فى باريس كتابة المسرحيات مثل مسرحية على بك الكبير ، ولكنه لم يظهرها للجمهور فى ذلك الوقت ، وربما كان من أسباب هذا أنه لم يكن راضياً عنها كل الرضا ، أو أن الجمهور لم يكن مستعداً ـ فى رأيه ـ لتلقى مثل هذه الرواية تلقياً حسناً ، وهى تختلف عن مسرحية على بك الكبير كما ظهرت فيما بعد بعض الاختلاف .

ففى المسرحية الأولى التى ألفها وهو طالب بباريس نجده يصنع عقدتين أولاهما تاريخية والثانية مع صنع خياله . أما التاريخية فكانت تدور حول الانقلاب الذى دبره محمد أبو الذهب ضد ولى نعمته وسيده على بك الكبير ، وكيف أحكم التدبير حتى شعر سيده بأنه على وشك الهزيمة فآثر أن يهرب من مصر ويلجأ إلى صديقه (ضاهر العمر) صاحب عكا ، علهما يتعاونان معاً ضد أبى الذهب ولكن جهودهما ذهبت سدى أمام جيش أبى الذهب القوى .

وكان الخليفة العثمانى ورجاله يؤيدون أبا الذهب حتى يتلخصوا من على بك الكبير الذى رأوا فيه من الدهاء والإخلاص للوطن الذى عاش فيه — مصر — ماضايقهم ، وقلل من نفوذهم وكاد يستقل بها عنهم ، حتى إذا فرغوا منه رجعوا إلى أبى الذهب الضعيف فكان سهلا عليهم خلعه والقضاء عليه .

وكان يساعد أبا الذهب كذلك مراد بك مملوك على بك الكبير حتى يتخلص من سيده لتتخلص له حبيبته (إقبال) تلك التى تزوجها على بك .

أما العقدة الخيالية فتدور حول زواج على بك من إقبال الجارية الجركسية ابنة الجلاب مصطفى اليسرجى ، ولما اضطر إلى الهرب إلى بلاد الشام خلا الجو لمراد بك ، فأخذ يتقرب من إقبال ويصب فى أذنيها أحاديث حبه . حتى يحملها على قبوله زوجاً أو حبيباً ، بعد أن تيأس من عودة زوجها على بك الكبير . وأخيراً يكتشف فى نهاية المسرحية أنها أخته .

لقد توفر لشوقى فى هذه المسرحية كل أسباب النجاح . ولكنه كما ذكرنا عجز عن الإفادة منها . ونلحظ هنا أنه اهتم بتصوير العصر أكثر مما اهتم بتصوير الشخصيات فجادت فى الغالب حائلة اللون غير محدودة السمات ، أماالعصر فقد وفق فى إظهار ما كان عليه من فساد فى الأخلاق واضمحلال فى هيبة الحكم ، وخضوع إلى درجة الذلة من الرعية .

وفى المسرحية الثانية التى أخرجها سنة ١٩٣٢ نجده يحافظ على الهيكل العام للأحداث ، ويقصرها إلى ثلاثة فصـــول ، وقد أغناها بمشاهد الصراع الحسى والنفسى ، فجمع بين مصطفى اليسرجى وابنه مراد فى موقف قتال ، كان له أثر إنسانى رائع . وأرسل سعيداً ليتجسس على أعمال على بك الكبير فى عكا ويحاول اغتياله ، وجمع على بك بقائد الأسطول الرومى ، وكان هذا الاجتماع فرصة نفذ منها الشاعر إلى إغناء شخصية على بك وإظهار وطنيته ، وحرصه على التمسك بدينه ، وأبرز كذلك كثيراً من ظلم المماليك وقهرهم للناس ، وجمع مراداً وشقيقته فى مشهد طويل كان مثاراً للمفاجآت .

وتدارك مافاته فى المسرحية الأولى فعنى بالشخصيات ، فاتضحت شخصية على بك الكبير فى أذهان الجمهور ، وصوره شخصية إنسانية خيرة ، يعطف على الفقراء ، ويعنى بالأزهر ودور العلم ، ويغدق كرمه على العلماء والفقهاء ، ويعتز بالصانع المصرى ؛ ووضح سياسته وإدارته فجعل منه داهية محنكا بارعاً فى إدارته ، وطنياً مخلصاً للبلد الذى نشىء به ، يرفض أن يلوذ بالأجنبى ويستعين به حتى على استرداد ملكه ، وأنه كان يسعى جاهداً للاستقلال بمصر وطرد الأتراك منها .

وقد كانت هناك مواقف غنية بالصراع النفسي فهو فى موقف نراه يوازن بين مصلحته الشخصية و مصلحة الوطن والدين . ومنها موقف إقبال و كيف اعتلجت العواطف المتضاربة فى صدرها فهى تريد الوفاء لزوجها ، ولكن ميلها لمراد يحاول أن ينال من هذا الوفاء .

كما أن شوقى من ناحية الصياغة كان أقوى أسلوباً فى مسرحيته الثانية وأكثر براعة فى استخدام الشعر فى الحوار ، وعدم الخلط بين البحور كما فعل فى مسرحيته الأولى ، وبرأها من الأزجال والمواويل والأغانى العامية التى جاءت فى المسرحية الأولى متابعاً بها تقاليد المسرح التى كانت سائدة بمصر حينذاك .

كانت معظم المسرحيات التى ظهرت حتى ذلك الوقت تمثل رغبات الجمهور المصرى ، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطرب للغناء الجيد ، كما أنه يحب سير الأبطال ، ولما استمع للراوى يقص وهو يعزف على قيثارته مغامرات عنترة وأبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن . ولهذا غلب على المسرحيات لون البطولة والغناء ، وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثر المسرح المصرى بالمسرح الإيطالى كما ظهر فى عصر إسماعيل ، ولافتقاره بعد انقضاء عصر إسماعيل وذهاب الفرق الإيطالية إلى الممثل الجيد الذى درس فن التمثيل وعرف أصوله وقواعده ، ولأنه لم يجد إلا طائفة ممن احترفوا التمثيل بعد أن ظلوا ردحاً طويلا من حياتهم يحترفون الغناء أمثال الشيخ سلامه حجازى(١) الذى افتتح دار التمثيل العربى ليغنى بها ويمثل وقد غنى كثيراً ومثل قليلا ، وكان جل عنايته بمظاهر خلابة من مناظر جميلة ، وملابس مزركشة فخمة للممثلين ، كما أن المؤلفين لم يدرسوا قواعد المسرحية وأصولها دراسة تمكنهم من وضع مسرحيات جيدة .

بيد أن المسرح المصرى يدخل فى دور ثالث بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية ، وقد هيىء له المؤلف الجديد ، والممثل الممتاز ، وذلك

---

(١) راجع فى اخبار الشيخ سلامه حجازى كتاب الدكتور محمد فاضل (الشيخ سلامه حجازى) ، وراجع محمد تيمور (حياتنا التمثيلية) .

حين يأتى الممثل جورج أبيض من باريس سنة ١٩١٠ بعد أن درس أصول التمثيل على أساتذة أكفاء ، وحين ألف فرح أنطون روايته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ومثلها جورج أبيض فى سنة ١٩١٣ ، ثم توالت المسرحيات الجيدة التى تتجه صوب المشكلات الاجتماعية .

ولقد مهد لهذا الاتجاه الاجتماعى عدة مسرحيات ظهرت قبل (مصر الجديدة) مثل رواية (ثمرة الغواية) لأحمد صادق ، ومثل رواية (ابن الشعب) التى نقلها فرح أنطون عن الفرنسية ، كما مهد لهذا الاتجاه ما كان يكتبه عبد الله نديم فى الأستاذ ، وفى التنكيت والتبكيت من ذكر العيوب الاجتماعية ، واستغلال الأجانب الفاحش للمصريين ، وإغرائهم بشتى أنواع الإغراء ليقعوا فى حبائلهم ولاسيما الفلاحين الجهلاء ، وموضوع (رواية مصر الجديدة) التى تعد نقطة التحول فى اتجاه المسرح المصرى الحديث ، يدور حول أفاق أجنبى مغامر يحتال على ابتزاز أموال المصريين الأثرياء ، وصغار الفلاحين الجهلاء بالخمر والميسر والنساء ، فيقع فريسة له فلاح أمى ساذج ، ويتقوض كيان أسرته ، بينما يستعصى عليه ، ويفطن إلى أساليبه الخداعة وإلى حيل النساء وأغراضهن ثرى متعلم لا يخلط بين لهوه وعمله الجدى ، وبذلك ينجو من براثن هذا الخبيث .

هذا ولم يكن الفن المسرحى فى هـذه الرواية جيداً ، بل جاءت مفككة الأوصال ذات أقسام أربعة لا يكاد يربط بينها رابط .

وقد جرى فى مضمار فرح أنطون إبراهيم رمزى حيث ألف مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) ، كما أتيح للمسرح جمهرة صالحة من الممثلين الذين تخرجوا فى معاهد باريس أو تتلمذوا على من تخرجوا فيها أمثال عزيز عيد وعبد الرحمن رشدى[١] وقد ترجمت لهذا المسرح الجديد

---

(١) راجع توفيق الحكيم الفنان الحائر لاسماعيل ادهم ص ٢٨ — ٣٨ ، وراجع المسرحية فى شعر شوقى لمحمود حامد شوكت ص ٢٦ .

خير المسرحيات الغربية فترجم الشاعر خليل مطران مسرحيات شكسبير الخالدة : عطيل ، وماكبث ، وهاملت ، وتاجر البندقية ترجمة لابأس بها تخالف تلك الترجمة التى قام بها من قبل اسكندر قلدس وكامل حنين ، وإن كان الأخيران قد نقلا كذلك عن شكسبير (الأمير المنفى) و (الليلة الثانية عشرة) وغيرهما ؛ كما ترجمت مسرحيات موليير ترجمة جيـــدة . وقد أثار فرح أنطون فى مقدمة روايته مصر الجديدة مشكلة اللغة الى ينطق بها شخصيات مسرحيته ، أتكون اللغة العربية الفصحى مطردة فى كل المسرحية ؟ ألا تخالف ذلك واقع الحياة وكيف ينطق (خريسو) الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ أتكون اللغة العامية ؟ أو ليس ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافاً للفصحى ؟ » ، « وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها هذا مجرى الدم فى المفاصل وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع فى أمر كهذا الأمر على يدى »[1]

وخرج من المشكل بأن أختار حلا وسطاً فأنطق المتعلمين بالفصحى والطبقة الدنيا باللغة العامية . وقد أثار هذا الموضوع فيما بعد ميخائيل نعيمة فى روايته (الآباء والبنون) حيث صدرها بمقدمة فى غاية الأهمية عن (الدرأما) والأدب العربى ، وجعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة وظهرت هذه المسرحية فى سنة ١٩١٨ فى (نيويورك) ومثلت ثمة[1] .

وفى رأيى أن هؤلاء الذين أثاروا هذا الموضوع ، والذين أدخلوا اللغة العامية فى التأليف المسرحى لم يدركوا تمام الإدراك المراد بالواقعية فى اللغة ، إذ ليس المقصود أن تدع كل شخصية تنطق بلغتها الخاصة ، وإلا تكلم النوبى بلهجة النوبية والصعيدى بلهجته الصعيدية وهكذا . وجاءت المسرحية خليطاً غريباً من

---

(١) مقدمة رواية مصر الجديدة لفرح انطون .

(٢) توفيق الحكيم الفنان الحائر لاسماعيل ادهم ص ٣٣ (وقد ولد نعيمة فى بسكنتا بلبنان ١٨٩٤ ولا يزال يواصل انتاجه الادبى الى اليوم) .

اللهجات شتى وتعذر على الجمهور متابعة الرواية ، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والفعلية والعاطفية ، فلايتحدث أمى بأفكار الفلاسفة مثلا ، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة فى التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لايخرج عن أن يكون فناً ، وكل فن صناعة ، وليست الواقعية اللفظية بالتى نعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء(١) .

ثم أين هى محاكاة الطبيعة الحرفية فى رجل فرنسى تنطقه على مسارح القاهرة بالعربية البلدية ؟ ، وأين هى محاكاة الطبيعة الحرفية فى إخلاء المسرح من لوازم الأحاديث والمعيشة : من سعال وتثاؤب ونوم وخلع ولبس ، وما إلى ذلك تراه فى الحياة ولا تراه فى المسرحيات ، كل أولئك تتسامح فيه مرضاه لدواعى (التهيؤ) التى يتم بها جمال الحقيقة ، وتشرف بها أغراض الفنون . فاذا نحن تسامحنا فى الحكاية اللغوية بعض هذا التسامح فقد يكون ذلك أبر بالأدب الذى ينتمى إليه التمثيل ، وأبر بالحقيقة . وأبر بالفنون .

إنما يعنى الفن المسرحى قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية ، لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات ، وليس من المعقـــول أن تنشأ فى نفس السوقى المصرى حالة معنوية لم تنشأ من قبل اليوم مرات فى نفس رجل متكلم باللغة العربية ، فالقول بأن أطوار بعض الناس لايعبر عنها بلغة فصيحة أو قريبة من الفصيحة قول ينم عن جهل وعجز ورغبة فى الشعوذة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل المطبوع(٢) .

ثم إن اللهجات العامية عديدة ، وتتباين فى الأقطار العربية ، بل فى القطر الواحد ، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربى ، والعامية بجانب كل هذا لغة ابتذال لاتصلح أبداً لأسمى العواطف وأرق ألوان التفكير . وليس

---

(١) راجع الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٥٥ — ١٥٦

(٢) العقاد فى ساعات بين الكتب ص ٩٩ ط ثالثة .

فيها جمال الفصحى ورونقها ، ولقد أدرك من سلك هذا السبيل أن أدبهم لن يكتب له الحياة ، وأنهم زلوا فى طريقهم ؛ فلم يفصح محمد عثمان جلال عن اسمه بل رمز إليه ، ولما كتب هيكل رواية زينب ونشرها لأول مرة أنكر اسمه ونسبها إلى فلاح مصرى ، كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى[١] .

وقد انتهى هذا الأمر بأن خرجت مدرسة آثرت العامية كل الإيثار فيما قدمته للمسرح وعلى رأسها محمد تيمور (ولد سنة ١٨٩٣ وتوفى سنة ١٩٢١) ، ومن أعلامها أحمد خيرى سعيد (ولد سنة ١٨٩٤) ، ومحمود تيمور (ولد سنة ١٨٩٤) وحسين فوزى (ولد سنة ١٩٠٠) .

وقد عنيت هذه المدرسة بالناحية التحليلية الواقعية . وأخرج محمد تيمور أولى رواياته (العصفور فى القفص) مثلت لأول مرة فى مارس ١٩١٨ وهى ملهاة اجتماعية تدور حول مضار البخل وعيوب التزمت فى التربية ، وما تؤديه الشدة العارمة فى تربية الأولاد من مضار ، وتليها مسرحيات : (عبد الستار أفندى فى ديسمبر سنة ١٩١٨) و (الأوبرا الغنائية العشرة الطيبة ١٩٢٠) ، وقد لحنها سيد درويش (والهاوية) فى إبريل ١٩٢١) .

وأهم شىء يلفت الأنظار فى هذه المسرحيات : البناء الفنى للمسرحية وجودته من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل ، وتهيئة الجو المسرحى ، وتحريك الأشخاص وخلقهم ، ودقة المحاورة . وطابع هذه المسرحيات تحليلى واقعى « ولكن التحليل فيها سطحى قاصر ، ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات فى هذه المسرحيات »[٢] .

وقد تبعه فى هذا الاتجاه التحليلى الواقعى إبراهيم رمزى فى مسرحياته :

---

(١) راجع فى هذا الموضوع فى الأدب الحديث الجزء الاول للمؤلف ص ١٠٠ ط ثامنة .

(٢) زكى طليمات فى مقدمة الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور ص ٨٦ وراجع عن محمود تيمور ، مقدمة كتابه وميض الروح كتبها أخوه محمود تيمور

(بنت الأخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) وكذلك عباس علام في مسرحياته مثـــل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) وحسين رمزى في مسرحياته مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) ، وقد تبعهم محمود تيمور باللغة العامية : الصعلوك ، وأبو شوشة ، والموكب ، ولكنه عدل عن اللغة العامية بعد ذلك ، وأعاد كتابة هذه المسرحيات باللغة الفصحى ، واستمر يكتب بالفصحى إلى اليوم .

وقد افتتح يوسف وهبى مسرح رمسيس فى ١٠ من مارس سنة ١٩٢٣ ، وكان مدرسة أخرجت كثيراً من أبطال المسرح والخيالة ، وقد قامت بتمثيل مايقرب من مائتى مسرحية مترجمة عن روائع الأدب[١] الغربى ، كما أخرجت مسرحيات مصرية صميمة من قلب الحياة فى مصر . وقد عانى مسرح رمسيس الصعاب والعقبات فى كفاحه المضنى . واستصرخ بأولى الأمر كى ينجـــدوه ويساعدوه على أداء رسالته ، ولـكنهم صموا آذانهم عنه ، وقبضوا أيديهم عن مساعدته فلم يستطع مواصلة الكفاح . ومن المسرحيات المشهورة التى ظهرت على مسرح رمسيس فى سنواته الأولى : (كرسى الاعتراف) و (الاستعباد) و (المجنون) و (غادة الكاميليا) .

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن فى المسرحية المصرية المنتزعة من صميم حياة الشعب ، نساق فى أسلوب تهكمى ساخر لاذع ، يظهر عيوب الناس ، وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها فى مقدرة فنية بارعة ، وقدرة فائقة فى الإخراج والتمثيل تلك هى شخصية نجيب الريحانى ، وكان أبرع من اعتلى منصة المسرح فى مصر ، وإن كانت لغة مسرحياته عامية ، ومعظمها من تأليفه هو وزميله بديع خيرى .

وقد أنشأت الحكومة المصرية ماسمى بالفرقة القومية ، ودعت أقطاب الأدب ليشرفوا عليها من أمثال : أحمد ماهر ومصطفى عبد الرازق وطه حسين وتوفيق

---

(١) يوسف وهبى فى الاهرام بتاريخ ١١ من مارس ١٩٥٣ .

الحكيم وخليل مطران (١) . وكان المنتظر أن نهض هؤلاء بالمسرح ، ويغذوه بالأدب الرفيع ، وفى أسمائهم ضمان لاجتذاب الطبقة المثقفة للمسرح ، ولكن يظهر أن جمهرة الشعب هى التى تغلبت فى النهاية وآثرت ألواناً معينة من المسرحيات فيها مرح وفكاهة وكثير من التهريج ، ثم إن الخيالة قد اجتذبت إليها كبار الممثلين لما فيها من الربح الوافر . ومع هذا فلا يزال هناك فرق تمثيلية تكافح فى سبيل نهضة المسرح ، وهناك منذ سنوات معهد للتمثيل تدرس فيه أصوله وقواعده وكان يشرف عليه الأستاذ زكى طليمات ، وصلته بالمسرح قديمة ، وله به خبرة واسعة ، وقد ألف أخيراً (فرقة المسرح الحديث) .

وقبل أن أترك الكلام عن المسرحية النثرية يجدر بى أن أخص أديبا خدم المسرح المصرى أجل خدمة ، وارتفع بنتاجه الأدبى عن كل من سبقه فى التأليف المسرحى المنثور ، ذلك هو توفيق الحكيم (٢) . وقد أغرم بالمسرح وهو طالب فى المدارس الثانوية وفى الحقوق ، وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر . غير أن النهضة المسرحية التى قامت فى مصر عقب ثورة سنة ١٩١٩ جذبت إليها توفيق الحكيم ، وقد ألف للمسرح فى سنة ١٩٢٢ وما بعدها بضع مسرحيات مثلتها فرقة (عكاشة) هى : المرأة الجديدة ، والعريس ، وخاتم سليمان وعلى بابا بعد أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد ،ولم يبق فى ذاكرة التاريخ سوى أسمائها ، ويظهر أنه لم يجدها تليق بمستواه بعد أن صار أديبا ذا

---

(١) اخبار اليوم ١٩٥٣/٣/٧ مقال لصلاح ذهنى .

(٢) ولد توفيق الحكيم سنة ١٩٠٣ وان كان يروى عن نفسه انه ولد سنة ١٨٩٨ ، من أب مصرى وأم تركية ، وكان والده اسماعيل الحكيم من رجال القضاء وقد ورث والده عن أمه ثروة ذات قيمة معظمها ارض زراعية بالدلنجات ، وقضى توفيق الحكيم أيام طفولته بمزارع والده وتخرج فى مدرسة الحقوق عام ١٩٢٥ ثم سافر الى باريس حيث كملت ثقافته الفنية .

راجع عن حياة توفيق الحكيم كتابه (عودة الروح) واسماعيل ادهم فى (توفيق الحكيم الفنان الحائر) .

مكانة مرموقة فلم يطبعها . وقد نضجت ملكته الفنية فى باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون ، ولكنه أحس بأنه خلق لشيء آخر غير القانون ألا وهو الأدب، وشغف بالمسرح والقصص والموسيقى ، وعكف على دراسة الفن من ينابيعه فى أوربا وعاش عيشة فنان بوهيمى فى عاصمة فرنسا وعاد منها فى سنة ١٩٢٨ ، وأحب وهو بباريس فتاة عاملة بمسرح الأوديون تبيع (لتذاكر) لرواد المسرح ولكنه لم يجرؤ على مفاتحتها بحبه طيلة ستة أشهر ، وقد أوحت إليه هذه التجربة مسرحيه (أمام شباك التذاكر) وأول مسرحية كتبها توفيق الحكيم بعد عودته هى (أهل الكهف) سنة ١٩٢٣ وقد أحدثت ضجه أدبيـة اشتهر معها أمر توفيق ، وكتب فى الفترة التى قضاها فى وظيفة وكيل للنائب العام فى الأرياف عدة مسرحيات منها : الزمار وحياة تحطمت ، ورصاصة فى القلب ، وشهرزاد ، وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات فى فترات مختلفة إلا أنه أتمها وهو فى الريف ، وظهرت له مسرحيـة (محمد) عام ١٩٣٦ ، كما ظهرت منوعات مسرحيـة أخرى فيما بعد ، وفى مسرح توفيق الحكيم يقول الدكتور إسماعيل أدهم : إن توفيق الحكيم قد نجح « فى أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادى للمسرحية فى الآداب الأوربية، إلى مستوى يقف جنباً إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب . فالمسرحيتان (شهرزاد) و (الخروج من الجنة) لايقلان فى مستواهما الفنى عن آثار الطبقة الثانية فى الآداب الأوربية » ، ومن هنا يمكننا أن نقول « إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قصب السبق فى ميدان الفن المسرحى على بقية بلدان العالم العربى، وارتفعت بالأدب المصرى من الحدود المحلية إلى آفاق رحيبة، وليس أمام الأدب المصرى إلا بضع خطوات يخطوها إلى الأمام لتجد لأدبها المسرحى مكانة عالمية بين آداب الأمم »[1] .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة خاطفة على إحدى مسرحياته الكبيرة ، ولتكن أهل الكهف ، لأنها هى التى شهرت اسمه ، وثبتت قدمه فى عالم المسرح . ومسرحيـة (أهل الكهف) من المسرحيات الذهنية أو التجريدية ، غير المستمدة من الواقع،

---

(١) توفيق الحكيم الفنان الحائر ص ٣٤ .

وهى حلقة فى سلسلة من المسرحيات الذهنية التى ألفها الحكيم ، وبناها على فروض فرضها ، أو استمد أصولها من الأساطير والقصص الدينية مثلها مثل مسرحية (شهرزاد) التى افترض فيها توفيق الحكيم أن (شهريار) صار عقلا خالصاً ، وأنه تخلص من رغبات القلب والجسد ، ثم يتبع بالدراسة النتائج التى تترتب على ذلك ، وما سوف يصيب (شهريار) من حيرة وتردد ، وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاهما .

وموضوع أهل الكهف هو الصراع بين الإنسان والزمن ، وكيف حاول الإنسان التغلب على الزمن منذ فجر التاريخ ، ويقول الحكيم : « إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصور الفراعنة أن البعث سيكون استئنافا لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، وأنهم لم يتصوروا جنة أجمل من واديهم الخصيب ، ولهذا حنطوا الجثث ، وأقاموا التماثيل فى سنى الشباب النضر لكى تتقمصها الأرواح عند بعثها » .

وليست أهل الكهف هى المسرحية الوحيدة التى عالج فيها الحكيم مشكلة الزمن ، بل نرى هذه المشكلة فى مسرحيته (رحلة الغد) ، حيث افترض أن شخصين قد ركبا صاروخاً من الأرض ، ورسا بهما على كوكب مجهول ، وبعد جهود مضنية استطاعا العودة إلى الأرض فاذا الرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون ، وإذا الحياة قد تغيرت تغيرا تاماً ، وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمى ، ثم يأخذ فى دراسة ماسيترتب على الكشف العلمى من نتائج ، وكيف ستتغير حياة الناس على الأرض ، وما سيصيب الإنسانية من بؤس وشقاء وملل نتيجة تحكم الآلة فى الإنسان ، ونتيجة الكشوف العلمية الكثيرة ، وتذكرنا هذه المسرحية بقصة (ج . ه . ويلز) آلة الزمن The Machine of Time .

وعالج توفيق الحكيم مشكلة الزمن فى مسرحية أخرى هى (عودة الشباب) حيث افترض أن شيخاً عاد إليه شبابه بفضل دواء كشفه العلم الحديث ،

وأخذ يدرس النتائج التى ترتبت على عودة هـذا الشيخ لشبابه ، ونرى الشيخ فى النهاية يفضل أن يعود إلى شيخوخته ، وأن يأخذ مكانه فى صف الإنسانية المتلاحق ، لأن زوجته تنكره ، ولأن المصارف المالية تأبى اعتماد توقيعه ، إذ ليس فيه رعشة الشيخ ، إلى غير ذلك من المتاعب التى جعلته يؤثر العودة إلى مكانه فى ركب الإنسانية .

وسمع توفيق الحكيم قصة (أهـــل الكهف) لأول مرة من المقرىء فى المسجد يوم الجمعة ، ولما أراد أن يكتبها مسرحية فنية قرأ ما كتب فى تاريخ المسيحية ، وقرأ الأناجيل الأربعة ، والتوراة ، وكتاب الموتى ، والقرآن الكريم .

ووجد فى تاريخ المسيحية أن جماعة من المسيحيين الأوائل فروا بدينهم من بطش إمبراطور الرومان الوثنى (دقلديانوس) الذى حكم بين ٢٤٩ - ٢٥١ م وآووا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين، ثم بعثوا إلى الحياة فى عصر الإمبراطور المسيحى (تيدوسوس) الثانى الذى تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ — ٤٥٠م ، وكان بعثهم استجابة من الله لدعاء هذا الإمبراطور الذى طلب منه أن يريه برهانا محسوساً لحقيقة البعث فبعث الله أولئك الفتية .

ولكن توفيق الحكيم أخذ بما ورد فى القرآن الكريم حيث جعلهم يناموون ثلاثة قرون وبضعة أعوام ، لا مائتى سنة كما جاء فى تاريخ المسيحية ، وقد اعتمد على كتب التفسير الإسلامية كالنسفى فى تسمية الأشخاص : مرنوش ، ومشلينيا ، ويمليخا وكلبه قطمير ، وأضاف عليهم الفتاة بريسكا . والمربى غلياس .

وتتلخص قصة أهل الكهف : أن الوزيرين مرنوش ومشلينيا قد فرا بدينهما المسيحى من مذبحة دبرها الامبراطور دقلديانوس الوثنى وأرشدهما الراعى يمليخا إلى الكهف ، وكان مسيحياً مثلهما وآوى ثلاثتهم ومعهم كلب الراعى قطمير إلى هذا الكهف ، ثم ناموا ، ولما استيقظوا ظنوا أنهم لم يناموا إلا يوما أو بعض يوم ، وبعثوا الراعى ليأتيهم بطعام ، وما كاد يفارق الكهف حتى التقى بأحد الفرسان من مدينة طرسوس عائداً من صيده . فطلب منه أن يبيعه شيئاً مما معه

من الصيد . وقـــدم له ما معه من النقود ، فوجـدها من عهد (دقلديانوس) فظن أن الراعي عثر على كنز ، ورأى هيئته ولحيته الطويلة فولى هاربا وأبلغ القصر ، وشاع في المدينة أن هؤلاء الذين كانوا قد فروا من المذبحة فى عهد (دقلديانوس) قد عادوا إلى الحياة ، ثم جاء الحراس وخلفهم جماهير الشعب ليذهبوا بهم إلى القصر ، وفى أثناء ذلك أدركوا أنهم قد ناموا أكثر مما قدروا ، لأن لحاهم قد طالت ولكن لم يخطر فى أذهانهم بادىء ذى بدء أن أمد نومهم قد امتد حتى أربى على ثلاثة قرون . ولما وصلوا إلى القصر صار الناس يخاطبونهم بالقديسين وكانت هناك فتاة تسمى (بريسكا) تشبه كل الشبه بريسكا ابنة (دقلديانوس) التى كانت خطيبة مشلينيا .

وكان هم الراعى أن يذهب إلى غنمه ، وهم مرنوش أن يعود إلى زوجته وولده، وكان قد أخفاهما فى منزل لا يعرفه إلا صديقه مشلينيا ، وهم مشلينيا أن يلقى حبيبته بريسكا ولم يدركوا أنهم بعثوا بعد ثلاثة قرون . ذهب يمليخا يبحث عن غنمه ، وأدرك أن المدينة غير المدينة ، والناس غير الناس ، وأن كلبه (قطمير) ، قد صار عرضة لكلاب المدينة تنبحه ، وأن الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وسمع ما قاله الناس من أنهم بعثوا بعد ثلاثمائة عام ، فعاد إلى القصر ، وأخبر صاحبيه بأنه عائد إلى الكهف . إذ لم يعد هناك ما يربطه بهذه المدينة وبهؤلاء الناس ، بيد أن صاحبيه لم يدركا هـذه الحقيقـة بعد ، فذهب مشلينيا إلى بيت الضيوف ، وحلق لحيته ، ولبس زى الفرسان ، وعاد شاباً كما كان مشلينيا ينتظر حبيبته بريسكا ، ولما رآه مرنوش بهذا الزى فعل مثله ، وخرج يبحث عن بيته فوجد مكانه سوقاً للسلاح ، وسأل شيخاً عجوزاً عن ولده فقال له : إنه مات فى سن الستين بعد أن أحرز نصراً عظيما للدولة فى ميدان القتال ، وأراه أثر قبر متهدم كتبت عليه عبارة التكريم. ودارت الأرض برأس مرنوش ، كيف يموت ولده فى الستين وهو لايزال فى ريعان الشباب ، وأخيراً أدرك الحقيقة ، وعاد إلى مشلينيا فى القصر وأخبره أنه عائد إلى إلى الكهف مع يمليخا، وحاول مشلينيا أن يثنيه ، ولكنه أصر على العودة. لأنه لم يعد يربطه بالناس والحياة أي شيء ، وبقى مشلينيا ينتظر بريسكا ، وظنها مشلينيا

خطيبته مع أنها حفيدتها ، وزاد فى شبهته أنها كانت تمسك فى يمينها نسخة الإنجيل التى كان قد أهداها لجدتها ، وتلبس فى عنقها صليباً ذهبياً كان قد أهداه لجدتها ، وصارت تحاوره لكى يفهم الفرق بينهما فى الزمن ، وأنه إنما كان يحب جدتها ، وهو يرى الشبه العجيب بينهما حتى كأنها هى ، لولا ذكاؤها الحاد وثقافتها وذلاقة لسانها ، وأخيراً يدرك الحقيقة ، فيودعها ، ويعود إلى الكهف ، ولكن الفتاة قد أحبته فلحقت به بعد شهر هى ومربيها غلياس ، وحاولت أن تنقذه وهو على شفا الموت ، بيد أنها جاءت بعد أن لم يعد ثمة فائدة ، وصارحته بحبها له وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فصممت على أن تبقى فى الكهف ، وكان الملك قدم عزم على أن يسد باب الكهف على هؤلاء القديسين ، فنجا غلياس بنفسه ، وترك القديسين الثلاثة والكلب قطمير ، وبريسكا فى الكهف ، بعضهم قد مات فعلا وبعضهم يعانى حشرجة الموت ، وبريسكا آثرت أن تموت مع من أحبت .

هذه خلاصة موجزة للمسرحية التى استوحى موضوعها من القرآن الكريم كتبها فى خريف ١٩٢٨ بمقهى صغير بضاحية الرمل بالإسكندرية ، ولا أدل على أن توفيق الحكيم قد فكر فى هذه القصة منذ حداثته من قوله : « إن أهل الكهف كتبت فى أعماق نفسى منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة فى المسجد وأنا صغير ، ولقد كان الفقيه يرتل ، وأنا ساهم أرى فى الهواء الكهف وظلماته وفجواته ، وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء ، وكلبهم لا ككل الكلاب على مقربة منهم يشاطرهم عين النصيب ، كل تلك الصور كانت تنسج خيوطها فى نفسى يد مجهولة منذ الطفولة ، هذه اليد هى يد الطبيعة الفنية » .

وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد أن وقف على أصول الفصل المسرحى بباريس ، وقد لاحظ النقاد(١) أن عبارتها فضفاضة لا تستقر فيها المعانى الغزيرة ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم ، ومن عبارات غيره ليؤدى بعض الأداء تلك المعانى التى كانت تجول فى ذهنه .

وأهل الكهف أول عمل فنى هام يكتبه الحكيم باللغة الفصحى ، وجعلته

---

(١) راجع محمد مندور مسرح توفيق الحكيم .

طبيعة الشخصيات والفكرة التى يريد علاجها يعمد إلى البساطة مع فصاحة الكلمات وصحة الأسلوب . وهذا وقد أجاد الحكيم فى الحوار كل الإجادة ومع كل هذا فان فكرة المسرحية وهى الصراع بين الزمن والإنسان مما يصعب على عامة المشاهدين استيعابها وهضمها ، وربما كانت هـــذه المسرحية أصلح للقراءة منها التمثيل .

وإذا نظرنا إلى فكرة المسرحية وأنها صراع الإنسان مع الزمن ، وأننا لا ندركه إلا بمقياس العادات والأخلاق والبيئة ـ حكمنا على هذه المسرحية بأنها ممتازة حقاً . وإن كان الأثر الأخلاقى فيها غير موجود .

هذا ولتوفيق الحكيم عدد كبير من المسرحيات الصغيرة ضمنها حتى الآن مجموعتين إحداهما : مسرح المجتمع ، والأخرى المسرح المنوع . ونرى فى المسرح المنوع : سر المنتحرة ، وحياة تحطمت ، ورصاصة فى القلب ، والأيدى الناعمة ، والخروج من الجنة ، وصاحبة الجلالة ، والمرأة الجديدة ، والصندوق ، والزمار ، وجنسنا اللطيف ، ونهر الجنون ، والشيطان فى خطر ، ودقت الساعة ، ولكل مجتهد نصيب ، وبين الحرب والسلام ، وأمام شباك التذاكر ، ونحو حياة أفضل ، وصلاة الملائكة . ونحن نرى أن توفيق الحكيم قد ضرب فى ميادين مختلفة حين كتب هذه المسرحيات ، وأنه كان دائما يبحث عن أرض صلبة يقف عليها ، ولنستمع إليه وهو يقدم هذه المسرحيات .

« هذه المجموعة تضم عشرين مسرحية مما لا يدخل فى مجموعة (مسرح المجتمع) ولا يندرج مع ما يسمونه « المسرح الذهنى والفكرى » .

« والواقع أنها مسرحيات منوعة فى أسلوبها وفى أهدافها : ففيها الجـــدى والفكاهى ، وفيها ما كتب بالفصحى وما كتب بالعامية ، وفيها النفسى والاجتماعى ، والريفى والسياسى ونحو ذلك .

إنها رحلة فى جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارىء أو الناقد

ليعجب ولا شك لهذه الرحلة فى كل جهة على مدى ثلاثين سنة ، لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شىء . أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ قد يكون كل هذا ، وقد يكون شىء آخر غير هذا .

إن أى مؤلف مسرحى ، معاصر لنا ، وينتمى إلى أدب أوربى يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب ألفين من السنين – تجارب راسخة فى أدب بلاده منذ عهد الإغريق ، فان أى أدب مسرحى أوربى إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال ، منذ نحو ألفى سنة مطبوعة منشورة فى لغة بلاده . ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه ، كأنها سلسلة طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية .

أما فى بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود : لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالبا أدبياً إلى جانب المقالة والمقامة إلا منذ سنوات قلائل ، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح – قديمه وحديثه – إلا منذ سنوات قلائل أيضاً .

فمؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذاً على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

هنا إذاً سر رحلتى القلقة فى كل الجهات ، فأنا أحاول فى قلق جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى ، وأنا أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنة » .

لقد استطاع توفيق الحكيم بهذا الجهد الكبير أن يرسى قواعد المسرحية النثرية فى أدبنا العربى ، وأن يسد الفراغ فى كل الجهات . ومن ثم كان انتقاله إلى موضوعات متنوعة ، وهو يعد اليوم الكاتب الأول للمسرحية النثرية فى العالم

العربى غير مدافع ، من حيث خصوبة نتاجه وجودته وتنوعه ، كما أنه أفاد كثيراً من الفترة التى قضاها بباريس ، حيث شاهد مسرحيات شتى ، وتأثر فى مسرحه الذهنى بمسرحيات إبسن النرويجى وبرنارد شو الإيرلندى ، وفى مسرحه الاجتماعى بالمسرحيات الفرنسية المعاصرة .

ولقد تأثر خطوات توفيق الحكيم أديب ناشىء هو على أحمد باكثير واتجه بالمسرحية اتجاها قومياً فأخذ من التاريخ القديم وكتب مسرحيات أخناتون ، ونفرتيتى سنة ١٩٤٣ ، وقصر الهودج سنة ١٩٤٤ والفرعون الموعود ، كما كتب : شيلوك الجديد ، وسلامة القس . وقد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل ، وبعضها بالشعر الموزون ، وبقيتها نثراً ، وقد توفى فى سنة ١٩٦٩ وترك نتاجاً ضخما لابأس به .

وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح فى هذه الحقبة التى أرخنا لها وجدنا الأدب المسرحى من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبساً من آداب الغرب ، يقتبس كل شىء يصلح للتمثيل لايهمه مدرسة بعينها ، فينتقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ، والطبيعية ثالثة والواقعية أخرى وهكذا ، ولما أخذ الكتاب يتجهون إلى وضع المسرحيات كانت وجهتهم أول الأمر واقعية ، مستمدة من روح المجتمع المصرى وأحواله ومشكلاته سواء كانت المسرحية مأساة أو ملهاة ، ثم عاد المسرح إلى الأخذ عن الأدب العربى على يد يوسف وهبى ، وإن لم يغفل فى الوقت نفسه وضع مسرحيات لمعالجة المشكلات الاجتماعية تدور بين العاطفة وبين الواقع ، وجاء توفيق الحكيم وقد جمع بين المثالية والواقعية والتجريد والتحليل ، وإن كانت فلسفته ترتكز : على أن فى إمكان الشرق أن ينال من الحضارة الأوربية خير مافيها من غير أن نضعف روحانيته . بينما نرى الشعر لدى شوقى ، وعزيز أباظة ، ومحمود غنيم ، وباكثير ، وعلى عبد العظيم يتجه بالمسرح فى الأعم الأغلب وجهة تاريخية . ويجدر بنا أن نخص المسرحية الشعرية ولا سيما عند شوقى بكلمة موجزة .

٤ — المسرحية الشعرية فى الأدب المصرى الحديث :

لقد رأينا فيما سبق أن المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجى فى مسرحية المروءة والوفاء التى ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٨٧٦ ومثلت على مسرح بيروت ١٨٨٨[1] ، وتدور حوادثها فى زمن النعمان ملك الحيرة ، وهى ذات لون عربى واضح ، وتصور بعض المثل التى ميزت العرب عن سواهم . ورأينا أن محمد عثمان جلال قد عرب بعض المسرحيات الأوربية شعراً ، وإن لم يرق إلى مستوى خليل اليازجى من حيث الديباجة وقوة التعبير وسلامته ، بل كثيراً ما أدخل فيه الألفاظ الدارجة ، كما ترجم بعض المسرحيات زجلا . وإنه لما أتى أبو خليل القبانى إلى مصر ، واهتم بالتاريخ العربى والإسلامى جعل لغة المسرحيات شعراً ، أحياناً ، وأحياناً أخرى نثراً مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر فى المواقف الحماسية والعاطفية ، وفعل مثل ذلك سليم نقاش فى رواية (الظلوم) التى مثلت أيام إسماعيل ، وظن أنه يعرض به فأغلق مسرحه .

ونرى هذا الأسلوب الذى يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع فى مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف ، وتدور حول زواج قائد وفى بابنة ملكه . وقد سعى ابن عمه ليوقع به فى التهلكة فيلقيه فى بئر مهجور وهما فى غزوة ، ويعود للملك ينبئه أنه مات ، ويطلب إليه يد ابنته فترفض الأميرة طلبه ، ومايلبث القائد الغائب أن يعود مع فلول جيشه فيفضح مؤامرة ابن عمه الدنيئة ، فينتحر هذا تخلصاً من الفضيحة والعار .

وتسير المسرحية المصرية على هذا النمط يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل « فتح الأندلس » وذلك لأن أسلوب المقامة ولاسيما فى الأدب كان شائعاً فى ذلك الوقت ، وبه ظهر حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى ، وليالى سطيح لحافظ إبراهيم . وأسلوب المقامة كما هو معروف فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع .

---

(١) راجع مجلة أبولو جـ ٣ عدد نوفمبر ص ٢٤٢ .

وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوقى فى أول حياته الأدبية مسرحيتين إحداهما ورقة الآس ، وثانيتهما (دأسياس) والأولى عربية تدور حول حب (النضيرة) ابنة ملك العرب لسابور قائد الفرس . والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصرى لداسياس الأميرة اليونانية .

وغرضنا من هذا العرض السريع أن نقرر أن شوقى لم يبتدع المسرحية الشعرية العربية ، وليس أول من ذالل الشعر العربى للمسرحية فقد سبقه فى ذلك اليازجى ، كما أن البستانى[1] . مترجم الإلياذة قد نوع كثيراً فى بحور الشعر وقوافيه ، وهو يترجم تلك القصة الطويلة التى جاءت فى أحد عشر ألف بيت .. وقد نشرت لأول مرة سنة ١٩٠٤م ، وكذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يجروا الحوار شعراً أحياناً ، وقد أفاد شوقى من هذه التجارب .

حاول شوقى وهو بعد طالب فى باريس أن ينظم أولى مسرحياته على بك الكبير أو دولة المماليك ، ولكنه لم ينشرها فى ذلك الوقت . وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائى ، فى مديح عباس ، وخدمة القصر ، بيد أنه قد تأثر بثقافته الغربية كل التأثر حينما بدأ يكتب للمسرح ، وكان من هواياته وهو فى باريس ، وقد شهد ساره برنارد الممثلة الفرنسية المشهورة تمثل الروايات الخالدة . وكانت النزعة الغالبة على الأدب الفرنسى فى الحقبة التى كان فيها شوقى بفرنسا هى النزعة الطبيعية القومية ممثلة فى عدد لا يحصى من المسرحيات والروايات القصصية والقصائد . بيد أن شوقى اتخذ القصيدة الغنائية مجالا للتعبير عن آرائه ، واتجه فى بعض قصائده تلك الوجهة القومية ، وأغرم بوصف الطبيعة المصرية ، ولم يكتب للمسرح إلا فى أخريات حياته ، وبعد أن بويع أميراً للشعراء ، وكرمه كل شعراء العربية سنة ١٠٢٨ ، وأخذ النقاد

---

(١) ولد سليمان البستانى سنة ١٨٤٥ وتوفى سنة ١٩٢٥ ، وابتدأ ترجمة الالياذة سنة ١٨٨٧ وانتهى منها سنة ١٨٩٥ وكتب لها مقدمة وشرحها وعلق عليها بألف بيت من الشـــعر .

يحثونه على أن يكمل فنه بالأدب المسرحى ، فكتب عدة مسرحيات تاريخية منها : كليوباترة ومجنون ليلى ، وعنترة ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير .

لم يكن من اليسير على شوقى وقد تمرس بالشعر الغنائى طوال حياته أن يبرع فى الشعر المسرحى دفعة واحدة ، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء وبين مقتضيات الفن المسرحى ، وهو لم يعالجه من قبل ، ولذلك نرى فنـــه المسرحى يتطور بالتدريج . كان يكثر من المقطوعات التى هى من صميم الشعر الغنائى فى مسرحياته الأولى . كليوباترة ، ومجنون ليلى مثلا ، ولا سيما فى مواقف الغزل ، والرثاء : والفخر ، وقد ابتدأ فنه المسرحى فى أول الأمر اقتباساً ثم سار نحو الابتكار والتجديد ، ومن منهج تركيبى إلى منهج تحليلى ، ومن منهج وصفى تتحرك فيه الحوادث تحت تأثير الصدف ، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لا يمثل الحركة على المسرح ، إلى منهج تحليلى يعمد إلى أن تعبر الشخصيات والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح .

لقد كان وراء شوقى فى أول الأمر ماضيه فى الشعر الغنائى ـ ووراءه كذلك الجمهور الذى يعجب ويطرب لهذا اللون من الشعر ، وقد ألف مسرح الشيخ سلامة حجازى ، وسيد درويش وأضرابهما ، وكان يذهب فى الغالب إلى المسرح لا ليشهد مأساة حقيقية وإنما ليستمتع بالأغانى التى تجرى على ألسنة الممثلات وتخلق لها الحوادث خلقاً ، ولكن شوقى بجانب هذا قد قرأ كثيراً من الأدب الفرنسى ، قرأ الأدب التقليدى ممثلا فى كورنى وراسين وموليير ، وقرأ الأدب الإبداعى لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ونعلم أن هيجو قد تأثر بشكسبير وأن كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوربى الحديث والقديم . فيكتب شكسبير : هنرى الرابع ، وهنرى الخامس ، وكليوباترة ، ويوليوس قيصر ، والملك لير ، ويخرج لنا هيجو : مارى تيودور ، وكرومويل ، من تاريخ إنجلترا الحديث ، وهرنانى من التاريخ الأسبانى أثناء محاكم التفتيش وغير ذلك .

وقد تأثر شوقى بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوربى يتجهون إلى التاريخ

فلجأ إليه يستقى منه موضوعات مسرحياته ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبة على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسايرها فى وجهتها ؛ وإحياء التاريخ المصرى فرعونيا أو عربياً أو إسلامياً كان يعده شوقى اتجاهاً قومياً . ورأى أن جمهوره لايزال ميالا إلى الغناء فأكثر من مقطوعاته الغنائية ، فضلا عن أنه لم يستطع هو نفسه التخلص من فنه الغنائى الذى مارسه طول حياته فى قصائده ، أضف إلى كل هذا أن شوقى كان بعيداً عن حياة الشعب لأنه كان حبيساً فى قفص من ذهب ، مقيداً بقيود القصر ، وغل الحاشية ، ولم يكن يدرى شيئاً عما يعانيه شعب مصر من مذلة وهوان وفاقة ، وإذا درى فقلما كان يحس بتلك الآلام أو يتذكرها ، وليس له بها عهد ؛ وهو الذى ولد بباب إسماعيل ، وعولج من الحول بالذهب الإبريز ، وظل يتقلب فى مطارف النعمة ، إلى آخر حياته ، ولا ريب أن بعده عن الشعب جعله لايتجه أى وجهة واقعية أو اجتماعية فى مسرحياته اللهم إلا فى روايته الأخيرة (الست هدى) ، ونحن نعلل هذا الاتجـــاه الأخير بكثرة تردده على المسرح وإدراكه ما يطلبه الجمهور وما يقتضيه التنويع فى فنه ، ثم لتلك النهضة الاجتماعية الشعبية ممثلة فى الصحافة وفى المسرح .

وإذا علمنا كذلك أن شوقى كان يؤمن بالخلافة العثمانية ويدعو لها . وأنه كان يجيد وصف القصور ورجالها لانعجب أن يتجه أول أمره إلى حياة الملوك وهو أدرى بها حتى لا يزل قلمه ، أو يكبو فنه ، فهو يسير على أرض خبرها ، ويصف حياة عرفها ، وأدرك ما فيها من مؤامرات وملق ، ونفاق وجبن واستهتار وبذخ ، وفخامة وثراء طائل عريض يتمثل فى الحفلات الراقصة والموسيقى الشجية والولائم العامرة .

ولذلك نجد شوقى يجيد حين يبرز شخصيات الملوك والأمراء والملكات ، ويقصر حين يصف الجمهور وعامة الشعب . لأنه كان فى عزلة عنه ، لم يدرس نفسيته عن كثب ، ويتعرف على فضائله الكامنة الطبيعية اللهم إلا مسرحيته الأخيرة (الست هدى) .

ولأهمية هذه المسرحية فى تطور الفن المسرحى لدى شوقى ، ولأنها الملهاة

الوحيدة التى كتبها ، وآثر فيها الشعر على النثر ، مع أنه كتب (أميرة الأندلس) نثراً على الرغم من أنها تدور حول شاعر فحل هو (المعتمد بن عباد) ، يجدر بنا أن نلقى نظرة عاجلة على هذه المسرحية ذات الموضوع الاجتماعى .

نعالج هذه الملهاة عيباً أخلاقياً اجتماعياً ، لا يزال شائعاً فى بلادنا ، وهو تزاحم الرجال على النساء ذوات الثراء ، فالست هدى امرأة تملك ثلاثين فداناً : ولهذا تزوجت تسعة من الرجال الواحد بعد الآخر كلهم كان يطمع فى ثروتها ، ولكن المنية تخطفتهم كذلك الواحد تلو الآخر ، وكلما مات واحد تقدم آخر ، وبقى الأخير إذ خلفته وراءها وانتقلت إلى الدار الآخرة ؟ وقد ظن أنه قد أصاب الثراء،وأخذ الناس يفدون عليه مهنئين،ولكنه لم يلبث أن انكشف أن هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرث شيئاً لجن جنونه ، وخرج من المسرح يجر ذيل الإخفاق ، وتشيعه الضحكات .

وقد اتخذ شوقى الملهاة والضحك لنقد هذا العيب الاجتماعى المتفشى فى بيئتنا إلى يومنا هذا .

وكان من الصعب على شوقى أن يستعرض هذه الزيجات التسع على المسرح ولذلك اكتفى بأن يقص خبر الثمانية الأول ، ويبرز ما فى قصة الزاوج الأخير من سخف وضحك .

ولقد أجرى على لسان الست هدى فى الفصل الأول وهى تحكى لصديقتها زينب تجاربها مع هؤلاء الأزواج ، ورأيها فى كل منهم ، فأول زوج مصطفى وتقول عنه :

الست هدى : لست ما عشت ناسيه لست أسلو حيابيه
أول البخت مصطفى مصطفى كان ساريه
حين يمشى تظنه نخلة المرج ماشيه
مات ، فكدت أموت حزنا
ان عمرى عشرين عاماً

ثم تزوجت بعد خمس　　من ذا يرى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفنينا　　حتى تصيبي منهم البنينا

وتقول الست هدى عن زوجها الرابع :

الست هدى : ولست أنسى زوجى الرابعا
لا نافعاً كان ولا شافعاً
قالو أديب لم يروا مثله　　ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته　　ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
رائح أكثر الزما　　ن على الصحف مغتدى
يكتب اليوم فى « اللوا »　　وغدا فى « المؤيد »
ليله أو نهاره　　فارغ الجيب واليد
ويعجبنى عند المباهاة قوله　　بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منزلا　　وقد يصبح المهدوم أرفع شانا
رحمة الله عليه　　كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا　　يسألنى إلا ريالا
ثم تزوجت بيوزباشى قمر　　نهى كما شاء هواه وأمر
لقد وددت أنه زوج العمر
عشنا ثلاثا ثم افترقنا　　وكان عمرى عشرين عاما
طلقنى فالتمست زوجاً　　من ذى يرى فعلتى حراما
زينب: أجل تعيشين وتدفنينا　　حتى تصيبي منهم البنينا

ومن أزواج الست هدى فقيه البلد . وتقول عنه :

ثم اقترنت بفقيه عالم فى البلد
وكهل أخو خمسين لكن فى نشاط الأمرد
زينب : عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيها مهبن اليد

وكل من مر به خاطبه بسيدى

الست هدى : يرحمه الله لقد أدبنى حتى عرفت كيف تخضع النسا

زينب : أنت ؟

الست هدى : أجـــل أدبـــنى بيـــده

ورجـــله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟

الست هدى : رأى غباراً عالقاً بجبهتى ولم أكن أعلم من أين أتى

فقال : هذا التراب من نافذة من كنت تنظرين منها يا ترى ؟

وهاج حتى خفت أن يقتلنى وشمر الذيل وجرد العصا

فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة ياحبذا الزوج الغيور حبذا

وقبله لم أر من غار ولا من ظن فى قلبى لغيره هوى

لكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه

يفضـــل الأكل من غـــير ماله وفلوسه

عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاماً

وملت فاختارنى سواه من ذا يرى فعلتى حراماً

زينب : أجل تعيشين وتدفنينا حتى تصيبى منهم البنينا

وبحسبنا هذه النماذج من مسرحية الست هدى ، فهى تدل على أن شوقى كان يتمتع بروح فكاهية مرحة ، ظهرت سماتها فى مسرحياته السابقة ، وفى قصصه الرمزية على لسان الحيوان ، وفى هذه المسرحية قد بلغت غايتها . وتدل كذلك على أن شوقى كان يستطيع أن يتبسط فى شعره ويلائم بينه وبين الموضوع ، فهو هنا يكاد يقرب من لغة التخاطب ، وكأنه غير شوقى صاحب الديباجة الرائعة والشعر الفخم فى مآسيه .

ولقد وفق شوقى فى هذه المسرحية الفكهة فى ظاهرها ، وإن تضمنت مأساة

أخلاقية اجتماعية فى مغزاها ، ولقد كان هدف شوقى فى معظم مسرحياته إبراز الناحية الأخلاقية والإشادة بالفضائل ، ولو أن شوقى لم تخترمه المنية ، واستمر فى تصوير مجتمعنا على هذه الطريقة لأتى بالعجب العجاب ، ولأصاب من النجاح أكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحياً رفيعاً فى الملهاة ، وما كان أحوجنا إلى هذه النماذج العالية .

ولقد عيب على مسرح شوقى عدة أمور : منها عديته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة فى الشعر الغنائى العام ، وتظهر جلية فى المسرحيات الأولى ، ولا تزول فى المسرحيات الأخيرة أنظمة الحوار التى تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى ، وتطول فى أماكن الوصف والرثاء والشكوى والغزل[1] .

ولست أدرى ما يقصده الذين يعيبون على شوقى بأنه كان يستكمل الأوزان والبحور . وأنه يتخذها من الصيغ التقليدية الشائعة فى الشعر الغنائى . لم يستطع شوقى طبعاً أن يصوغ مسرحيته بالشعر المرسل كما فعل شكسبير ، لأن الذوق العربى لم يألفه ، ولأنه أشبه بالنثر ، وقد نظم به بعض الشعراء مثل شكرى فى مستهل هذا القرن ، فلم يجد لدى جمهرة القراء قبولا ، ثم إن شوقى على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية ، وببعض مسرحيات امتزج فيها النثر المسجوع بالشعر فان هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوى الذى ذلل الشعر العربى للمسرحية .

وقد كان شوقى — بحق — أول من وضع مسرحية جيدة السبك وصبئة فيها شىء من الفن المسرحى ، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً ، وبذلك عد عمله هذا فتحاً جديداً ، لا سيما وقد توالى نتاجه المسرحى ، وفى كل مرة يخطو نحو الكمال الفنى خطوات، ولايزال شوقى على الرغم من انقضاء أكثر من ثلاثين عاماً

---

(١) المسرحية فى شعر شوقى ص ٣٧ .

على وفاته يقف وحده فى هذا الميدان وكل المحاولات التى بذلت للحاق به لم تكلل بالنجاح التام .

على أن شوقى له قدوة فى شكسبير خير من كتب للمسرح فى العالم أجمع ، وقد كان فى أول أمره يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفى المسرح فى عصره تقليداً بلغ من التقيد حداً جعل بعض النقاد فيما بعد يتساءلون : هل كان هو حقاً مؤلف التمثيليات الأولى المنسوبة إليه[1] ؟ ولقد بلغ شكسبير فيما بعد الذروة فى فن المسرحية لما طال به العمر ، ولو لم تخترم المنية شوقى لأتى بالعجب العجاب ولا سيما وقد بدت تباشير نجاحه وإتقان فنه فى آخر مسرحياته . ولو أن شوقى شغل بالمسرح منذ نشأته كما كان قد اعتزم ، ولم يتأخر نتاجه أربعين عاما لكان له شأن آخر .

وأخيراً هل التقيد بالبحور والأوزان معيب فى المسرحية ! ونحن نعلم أن مسافة المسرحية الفرنسية فى عصرها الذهبى راسين وكورنى قد تقيدا بالبحور والأوزان ، وجريا على تقاليد الأدب والشعر الفرنسى ؟ وكذلك فعل هوجو .

وإذا كان هناك من عيب أقره ، فهو أن يطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة فان هذا يبعث الملل ويبطىء بالحركة المسرحية ، وهذا عيب فنى قد تداركه شوقى فيما بعد أو كاد .

وحسب شوقى أصلا أنه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع فى وقت كثرت فيه المسرحيات النثرية باللغة العامية ، ولقد وفق شوقى فى اختيار الشعر غالبا لمسرحياته على الرغم من صعوبته ، وقد كان فى استطاعته أن يصوغها كلها نثراً كما فعل فى مسرحية (أميرة الأندلس) ، ولكنه شاعر فحل ، وقد رأى

---

(١) هـــذا ما نقله توفيق الحـــكيم فى كتـــابه فن الادب ص ١٦٠ عن هاريسون الناقد الانجليـــزى .

أن المسرحية فى الأدب الغربى لم تخلد إلا فى صيغتها الشعرية ، وأن كبار الأدباء الغربيين حتى فى العصر الإبداعى مثل (هيجو وبيرون وشيلى) قد آثروا الشعر على النثر فى كثير من مسرحياتهم ، لما يخلقه من جو خاص يضفى على المسرحية شعوراً جميلا .

وها هو ذا أديب إنجليزى معاصر هو موم Maugham — وقد أفنى حياته يكتب للمسرح نثراً يقول : « لا يسعنى إلا أن أقرر ما أعتقده من أن المسرحية النثرية التى وقفت حياتى كلها عليها سوف تموت عما قريب ، ولعل أحسن فرصة أمام الكاتب المسرحى الواقعى هى أن يشغل نفسه بما لم تستطع الخيالة أن تنجح فى إبرازه وعرضه ، ألا وهو المسرحية التى يكون فيها العمل باطنياً لا خارجياً ، ثم ملهاة الذكاء والنكتة .

وفى اعتقادى أن المسرحية قد ضلت الطريق حينما قادتنا الرغبة فى الواقعية لهجر حلبة الشعر . إن للشعر منزلة مسرحية سامية فضلا عما يحدثه النغم والوزن من الأحاسيس والانفعالات حين يلقى على المسرح ، فان الشعر يخلص المسرحية من الواقعية . ويضعها فى مستوى آخر . ويجعل من اليسير على الجمهور أن يهيء لنفسه حالة شعورية جديدة محببة ، وتلك هى الجاذبية المسرحية الخاصة »(1) .

وقيل أن شوقى لم يوفق فى اختياره لبعض موضوعات مسرحياته ، ولا سيما المسرحيات التاريخية ، كما أخذوا عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، ويخيل إلى أن شوقى لم يكن عاجزاً عن إخراج مسرحيات تاريخية فيها كثير من القوة ، ولا يحتاج فيها للدفاع ، كما فعل فى كليوباترة مثلا ، فالتاريخ المصرى القديم ، والتاريخ العربى الإسلامى يزخر بالشخصيات التى سجلت بطولات ستظل أبد الدهر موضع الإعجاب والتقدير ، ولكنه آثر أن يطرق التاريخ عند نقط التحول فى حياة مصر

---

(1) Mr. Maugham The Summing up. See Dramatic Criticim by Littlewood. P. 3, 7.

فى عصورها المختلفة ، حين تضعف الدولة ، ويستميت الحكام فى الدفاع عن كيانهم واستقلال بلادهم . ولا شك أن شوقى قد اختار مواطن الضعف ليظهر براعته فى الدفاع عن هؤلاء الذين ظلمهم التاريخ فى نظره ؛ لأن هذا التاريخ سجل على يد أعدائهم الذين قهروهم وأذلوهم، واستمع إليه يقول فى تسويغ دفاعه عن كليوباترة: « أليس المؤلف المصرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه المملكة المصرية ، بحكم الثلاثة القرون التى قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ أجنبى ، أبرياء إلا من العمل المستقل لمجد مصر ورفاهيتها ، مستحيلة دماؤهم قطرة فقطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام ، أوليس المؤلف المصرى فى حل - مادام البحث العلمى يكشف بين الحين والحين هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت فيه منزل الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ، ولو إلى الحد الذى يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل سمو الغاية ونبالة المقصد ؟ أعتقد أنه ليس فى حل من هذا الإنصاف فقط ، ولكنه مسئول عنه إلى أن يصل البحث الحديث فى تقرير حقيقة التاريخ القديم إلى آخر مداه ، فيعز من يشاء ويذل من يشاء »(١) .

ومن العجيب أن الأستاذ سليم حسن العالم المصرى الأثرى قد دافع عن كليوباترا دفاعا مجيداً ومؤيداً دفاعه بوثائق وحجج قوية(٢) عقب الحملة التى شنها عليها بعض من يحقدون كل الحقد على شوقى لا لسبب إلا أنه كان أقوى من ملك ناصية البيان الشعرى فى العصر الحديث(٣) .

ثم إنه ليس من الضرورى أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحى بحرفية التاريخ مادام محافظاً على الطابع العام ، وله أن يصور البطل بالصورة التى يراها من خلال

---

(١) انظر رواية كليوباترا ص ١٣٩ .
(٢) انظر اهرام ١٩٥٣/٣/٢٨ .
(٣) هو سلامة موسى فى أخبار اليوم ١٩٥٣/٣/١٤ .

خيلته الشعرية ، وبالعاطفة التى تسيطر على مشاعره ، ولقد تناول موضوع كليوباترة غير شوقى شكسبير ، ودريدون ، وشو ، وجوديل ، ومورو[1] وكان لكل منهم نظرة خاصة إليها .

وإذا كان من عيب يؤخذ على شوقى فى مسرحية كليوباترة فهو أنه اهتم بها الاهتمام كله ونسى الشعب، بل أظهره بمظهر مزر (ياله من ببغاء عقله فى أذنيه)ولم يظهر الشخصية المصرية الأصيلة وطنية مخلصة متفانية إلى النهاية فى سبيل قوميتها، ولقد جاء بشخصية (حابى) أمين المكتبة وأجرى على لسانه بعض العبارات الوطنية ويظهر التمرد على كليوباترة ومخازيها ، ولكنه لايلبث أن ينسى تمرده وكرامة وطنه بعد أن أغرته كليوباترة بهيلانة وصيفتها اليونانية ، ومنحته ضيعة بصعيد مصر يعيش بها هو وعشيقته ، فقضت على كل مالديه من وطنية وتمرد .

على أن شوقى قد أجاد فى بعض الموضوعات التاريخية كل الإجادة ، وذلك حين تعرض لشعراء مثله ، يتفهم نفسيتهم ، ويدرك مشاعرهم ، وكان من السهل عليه أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هى الهوى وإنشاء الغزل كما فى مجنـــون ليلى وعنترة[2] ، وإذا كان ثمة مأخذ على شوقى فى مجنون ليلى وعنترة ، فذلك مايبدو من تناقض فى تقييم العرف والعادة ومدى التمسك بهما ، فبينما نرى ليلى وهى المتيمة المغرمة بقيس حين يستشيرها أبوها فى الزواج تفضل ورداً الثقفى على حبيبها قيس لأن قيس شبب بها .

ونقول ذلك فى يسر بدون تردد أو صراع نفسى يبرزه الشاعر، وهذا ما أضعف العقدة ، إذ بنا نرى (عبلة) فى مسرحية عنترة تفضل عنترة وترضى به زوجاً ، مع أنه هو الآخر شبب بها وكان عبداً وأمه أمة ، وكانت هذه التقاليد على أشدها فى الجاهلية لم يخفف منها الزمن ومجىء الإسلام كما فى عهد ليلى والمجنون . وكان مالك أبو عبلة عدواً لعنترة متمسكا بالتقاليد بينما المهدى أبو ليلى ، رءوفاً بقيس ، محباً له .

---

(١) جوديل اديب فرنسى (١٥٣٢ — ١٥٧٣) .
(٢) المسرحية فى شعر شوقى ص ٣٩ — ٤٠ .

فما الذى دفع شوقى إلى هذا التناقض ؟ هل كانت فروسيه عنترةوحسن بلائه أقوى فى نظر عبلة من شعر المجنون وقوة تداهه لدى ليلى ؟ .

على كل لم نشهد كذلك لدى عبلة أى صراع ، ولا شدة هذه التقاليد ووطأتها، بل راحت تتآمر وعنترة على الزواج ، ضاربة بهذه التقاليد عرض الحائط ؛ وإن كنا لانلمس لهذا التمرد على التقاليد مظاهرمسرحية .

ولم يفسر لنا شوقى هذا التناقض على كل حال ، ولست أزعم أنه كان أكثر توفيقاً وإجادة حين ترك التاريخ والتفت إلى الحياة يستمد منها صور الناس كما نراهم ونحسهم فى الحياة ، ولعل هذا التوفيق لايرجع إلى الموضوع والانتقال من التاريخ إلى الواقع فحسب ، فاذا كانت ثمة صعوبات فى إبراز الشخصية التاريخية فان الواقع أصعب ، بل إن من النقاد من قرر « أن إحياء الماضى أسهل من تمثيل الحاضر ، ومهما كانت المسرحية تبدو طبيعية على المسرح فلا يمكن بأية حال أن تماثل واقع الحياة ، لأن شخصيات المسرحيات يتكلمون فى ذكاء ، والحوادث تقع مرتبة متوالية سريعة ، وباعداد تام أكثر مما نرى بين أيدينا ، وكل مايستطيعه المؤلف هو أن يخلق جواً يجعل المسرحية تبدو فيه طبيعية »[1] ، وإنما يرجع هذا التوفيق فى رأيه إلى تمرس المؤلف بالتأليف المسرحى ، وزيادة تجربته فى هذا الفن بتردده على المسرح كثيراً والإفادة من النقد ، واتباعه القواعد الفنية المسرحية .

ولست أريد فى هذا المقام أن أفيض فى المفاضلة بين المسرحية التاريخية والمسرحية الواقعية، وبحسبى أن أقول : إن المسرحية التاريخية تؤثر الشعر عادة ، لأنها تتحدث عن أشخاص خلدهم التاريخ فهم أبطال فى أى صورة من الصور ، والبطولة والعظمة من شأنها أن تقدم على أفعال جليلة ، وحوادث عظيمة الشأن كبيرة الأثر ، وأن يكون ثمة صراع تتجلى فيه هذه البطولة ، والشعر أصلح أداة لمثل هذا اللون ، وقد فطن إلى ذلك أمراء المسرح القدامى سواء أكانوا من أتباع

(1) An Introduction to Drama by, G J Newbold Whitfield. P. 132.

المدرسة التقليدية أو الإبداعية ؛ أما المسرحية الواقعيـــة ، فهى تؤثر النثر لأنها تتحدث عن أشخاص من أوساط الناس ، وعن مشكلات اجتماعية وأخلاقيـة مما يقع تحت ناظرينا كل يوم ، وتحاول أن تحكى الواقع و تقلده متى استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهى تميل إلى التحليل والعمق ؛ والنثر يؤدى ذلك ويمثله أتم تمثيل .

بيد أن كثيراً من النقاد اليوم يرى أن الشعر أصلح للمسرحية ، وأن الكتاب اعتسفوا الطريق حينما حاولوا أن ينافسوا الحياة فى الواقعية كما عرفت ذلك عند (موم) ، وها هو ذا ناقد فرنسى مشهور (فرنسوا مورياك) يقرر أن « الدواء الناجع فى ذلك هو الكف عن منافسة الحياة والاعتراف بأن الفن كما يشير إليه الحد والتعريف مسألة عرف وهوى ، وأنه إذا لم يتمكن من بلوغ الحقيقة المعقـــدة المتشابكة فقد يستطيع أن يبلغ إلى طرف من الحقيقة الإنسانية كما فعل أمراء المسرح القدامى مستخدمين مع ذلك أسلوباً اصطلحوا عليه مقررين أن تنظم المأساة شعراً ، وأن تكون من خمسة فصول . يجب أن نعترف بأن فن الرواية هو قبل كل شىء تبديل الواقع لا نقل الواقع ، ومن الظاهر البين أن الروائى كلما اجتهد فى ألا يضحى بشىء من تشابك الحياة وقع فى مهواة الصنعة والتكلف . أفهناك شىء أكثر تعسفاً ومجانبة للواقع من تداعى الأفكار فى الحوار النفسانى ... ولعل ما نشاهده على المسرح يكون لنا مثالا ، فمن يوم أن عمدت الخيالة الناطقة إلى عرض أشخاص حقيقيين طبيعيين رأينا مذهب الواقعية فى المسرح الحديث وعبوديته فى محاكاة الحياة أكثر المذاهب دلالة على الزيف والتصنع ، حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت إلا إذا عاد إلى ميزته الخاصة وهى الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية ولكن بطريق الشعر »(١) .

---

(١) فرانسوا موياك ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد مارس سـنة ١٩٥٢ .

ولست أريد فى هذا المقام أن أتعرض لفن شوقى المسرحى ، وإلى أى حد وفق ، وفى أى شىء أخفق ، فان لذلك موضعاً آخر من هذا البحث . كما أنى لاأعنى بما قدمت أن أدافع عن شوقى ، وإنما أعرضه كما أراه ، ولنا إليه عودة إن شاء الله .

ثم ظهر بعد شوقى طائفة من الشعراء ترسموا خطاه فى المسرحية الشعرية ، وأبرزهم عزيز أباظة الذى اتجه إلى التاريخ العربى الإسلامى ، ووضع بعض مسرحيات شعرية منها (قيس ولبنى) التى مثلت سنة ١٩٤٣ ، (والعباسة) التى مثلت سنة ١٩٤٥ ، وعبد الرحمن الناصر التى مثلت سنة ١٩٤٧ . وبين شوقى وعزيز أباظة كثير من أوجه الشبه ، فكل منهما قد عاش عيشة مترفة ، من بيئة ثرية ، تضطرب فى محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف فى أول أمره على الشعر الغنائى وإن كان شوقى أوسع أفقاً ، وأطول باعاً ، وأبرع قصيداً وأغور معنى ، وأسمى عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً ، على أن أباظة كان أغزر عبرة ، وأغنى عاطفة فى ديوانه (أنات حائرة) الذى سفح فيه دم قلبه دموعا تنطق بوفائه لزوجه بعد وفاتها . وثمة فرق آخر وهو أن عزيز أباظة قد أفاد من تجربة شوقى المسرحية ، فحاول جهده أن يتجنب ماوقع فيه من أخطاء ، كما أنه احتك كثيراً برجال المسرح فعرف أصوله وقواعده .

ولكن أثر شوقى فيه ظاهر واضح ، فأولى مسرحياته (قيس ولبنى) صورة أخرى لمجنون ليلى فكرة وموضوعا ، وإن حاول أن يجعلها قريبة من واقع الحياة ، إلا أنه أخطأ فى الحل الذى وضعه لها ، فجاء منافياً لحياة العرب وتقاليدهم ، إذ حاول فى الفصل الخامس أن يجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذريح وابن عتيق ، ولبنى وزوجها ، ويتوسط ابن ذريح وابن عتيق لدى زوج لبنى حتى يطلقها وهو لها محب ، فتعود إلى حبيبها الشاعر ، وهو حل . قد يرضى عواطف الجمهور ولكنه لايرضى البيئة التى جرت حوادث الرواية فيها وقد قام عزيز أباظة بتجربة شعرية جديدة فى ميدان المسرحية ، هى إنشاء مسرحية اجتماعية شعراً ، وكان مشفقا على نفسه من هذه التجربة ، يخشى أن يخفق الشعر فى التعبير عن الموضوعات العصرية ؛ لأنه كان حتى اليوم فى الأدب العربى الحديث وقفاً على التاريخ .

ولكن التجربة قد نجحت فيما أعتقد .

ولنضرب مثلا على طريقته فى الحوار وفنه المسرحى بالعباسة وقد اعتمد الشاعر فى تأليفها وحبك عقدتها على التاريخ والأساطير . وخلاصتها كما أوردها :

أن العباسة أخت الرشيد قد زانها الله بالعقل الراجح والجمال الباهر ، ولم يكن الرشيد يرضى أن تغيب عن مجلسه ، وكذلك كان لا يرضى أن يغيب عنه وزيره جعفر البرمكى ، فزوجها سراً حتى يستطيع أن يلقاهما ، ولكنه اشترط عليهما عدم اللقاء إلا فى مجلسه ، وألا يكون بينهما ما بين الأزواج ، حتى لا يتهم الرشيد بأنه زوج أخته الهاشمية لأعجمى ، وقد ولدت العباسة ولداً من جعفر وأخفته بالبادية ، وعلمت به زبيدة زوجة الرشيد ، وكانت زبيدة تغار من العباسة لاستئثارها بالرشيد ، وكانت تكره جعفراً لأنه أقنع الرشيد بأن يتولى المأمون ولاية العهد بعد ابنها الأمين . وأخذت تدبر المؤامرات الايقاع بجعفر ، وأوهمت الرشيد أن البرامكة يتآمرون عليه ويحشدون الجنود فى فارس وخراسان للانتقاض عليه . وكان هرثمة بن أعين ضالعاً مع زبيدة ، حاقداً على البرامكة ، شأن العرب جميعاً فى ذلك الحين لاستئثار الفرس بشئون الدولة . وكان هرثمة من أبرع القواد وأشدهم بأساً ، وقد اختاره الرشيد ليذهب إلى فارس ويتحقق من الإشاعات التى تدور حول البرامكة ، فجاء مؤكداً هذه الإشاعات وأوهم الرشيد أن الحشود التى حشدها البرامكة فى طوس وغيرها إنما هى للكيد له وليست لأعداء الدولة كما يزعمون .

وأتى كذلك هرثمة بأخبار يحيى الطالبى ، وهو الذى ضمنه جعفر وكان عنده فى بيته حتى يتصرف الرشيد فى شأنه ، ولكنه سرحه . هذا ما ذكره المؤلف فى الفصل الأول حيث ابتدأت خيوط المؤامرة ، وفى الثانى نجد جعفراً يؤكد أن التسريح كان باذن من الرشيد .

وكان المؤلف بارعاً حين جمع كل هذه الأمور ليثير نفس الرشيد ضد البرامكة ، فمن أشد ما يؤلم السلطان أن يتآمر عليه وزراؤه الذين وثق بهم ،

ويتعاونوا مع أعدائه . وكان آل أبي طالب ينافسون العباسيين فى الخلافة ، بل كانت الدعوة أول الأمر لهم حتى غلبهم عليها العباسيون ، وكان لهم أنصار كثيرون وبخاصة فى فارس .

ونرى الرشيد يتردد بين البطش بالبرامكة والعفو عنهم على الرغم مما حدث ، ويتذكر الود المكين « فليس يسيراً وأدود ذخرته » ولكن تردده يزول حين تقدم (ابن الهادى) وهو من الحانقين على البرامكة ، وقد أوعزت إليه زبيدة أن يخبر الرشيد بنبأ العباسة وابنها من جعفر ، وقد صوره المؤلف صورة نفسية متقنة ، فنراه متردداً يتظاهر بالخوف من الإفضاء بهذا النبأ ، ويدعى أنه لم يعرف نبأ زواجها من جعفر ، ويظهر التهلل المصطنع حين يعلم بذلك ويحمد الله على طهرها ، ولكنه أدى رسالته ، فأخبر الرشيد بما أريد له أن يخبره به .

ونرى الرشيد تأخذه العزة ولكنه يتردد بعد ماسمع :

أجل ظلمناها بستر زواجها وتلك هنات العنجهية والكبر

ويتذكر نواهيه لهما ، وهنا تأتى زبيدة لتقطع كل أثر للتردد فى نفسه ، وتوهمه أن هذا الابن خطر لأنه (سيضمن سيف العرب والفرس فى جفن) .

ونحن نرى أن المؤلف اتكأ على الأسطورة أكثر مما اتكأ على التاريخ . وقد أخذ من المؤامرت العديدة التى حبكت ضد البرامكة حتى أودت بهم تلك التى تتعلق بالشرف العربى ، مع أنه لم يثبت تاريخياً أن الرشيد زوج العباسة من جعفر سراً وقد ذكرنا آنفاً أنه ليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بحرفية التاريخ ما دام محافظاً فيه على الحقائق العامة .

ولاشك أن الأسطورة هنا هيأت له مادة صالحة للعقدة ، وقد أفاد منهـا فى حبكتها :

ولنستمع الآن إلى بعض قوله فى هذه المسرحية :

ابن الهادى (لهرثمة بن أعين القائد العربى) .

تقدم فنبيء بالذى كنت مرسلا لتفحص عنه

الرشيد : واذكر الحق واصـدق
وكنت أميني مذ بعثتك رائداً وليس أمين القوم من لم يحقق
وما يوبق الإنسان مثل اجترائه
على الحق ، فاخش الله فى الناس واتق
هرثمة : قفلت مغذاً من خراسان بعدما
تبينت ما تخفى خراسان من غدر

وكنت بمرد قبل ذاك فهالنى بوادر لم تستخف تنذر بالشر
وفى طوس أحسست انتقاضاً وفتنة
وفى همذان النكر يلقح بالنكر
وطالبتنى بالصدق لاشىء غيره وحذرتنى سوء الأحاديث والذكر
وخوفتنى ظلم البرىء وإننى لأضعف خلق الله عن ذلك الوزر
أتسألنى ماذا شهدت : كبائراً
ودهياء بالأطراف توشك تستشرى

ومسمومة من دعوة قد تمكنت فمالت عن الامر المخافت للجهر
لقد صح عندى أغلب القول عنهمو
فلم يك وهما ما انتهى لك من غدر
تنبه أمين الله للثغر واستعن
على شده بالحزم والعزمة البكر
الرشيد : وهل صح ما جاءت به الكتب

هرثمة : جله تبلج فى أطوائه الصدق كالفجر

الرشيد : وما شأن يحي الطالبى ؟

هرثمة : فمضمر لك الحقد مطبوع على البغى والنكر
يلوذ بمطواعين لا يخلفونه ويأوى إذا يأوى إلى عسكر مجر

الرشيد (فى جد وحدة)	أتدرى الذى تلقيه ؟
هرثمة :	أدرى به كله
الرشيد :	أتقسم
هرثمة :	بالبيت المحرم والسر

وهكذا يمضى عزيز أباظة فى مسرحيته بهذه اللغة العذبة ، والبيان الصافى وإن كان فى المسرحية بعض الهفوات يضيق نطاق البحث عن ذكرها .

وكتب أباظة مسرحية اجتماعية هى أوراق الخريف ، ثم عاد إلى التاريخ فكتب (قافلة النور) وقد تخير لها الحيرة مكاناً بعد مقتل النعمان بن المنذر ، واتخذ لها زماناً السنة السابقة للهجرة بعدأن بعث الرسول عليه‌الصلاة‌والسلام رسله إلى ملوك الأمم المجاورة لجزيرة العرب تدعوهم إلى الدخول فى الإسلام .

والمسرحية تدور حول انتشار الدعوة الإسلامية بين أهل الحيرة . وكيف أرسلوا إلى محمد عليه الصلاة والسلام كى يرسل إليهم من يبصرهم بشئون دينهم فأرسل إليهم صحابيين جليلين ، وأخذ الإسلام ينتشر فى الحيرة سراً إلى أن علم (المنذر) قائد جيش الحيرة ، فهجم عليهم وهم فى خلوة يتدارسون الدين ولكنه حين سمع القرآن دخلت بشاشة الإيمان قلبه وأخذ يجادل حتى يهتدى ، والصحابيان يجادلانه بالحسنى وأخيراً هداه الله للإيمان .

وكان منذر هذا قد خطب إلى الوالى الفارسى (شهربان) ابنته (سلفراس)، ولكنها كانت تحب (رستم) القائد الفارسى ، وقد بلغها نبأ وفاته ، فحزنت عليه، وأخذ أبوها بعدمضى سنين يغريها بازوواج من المنذر ، وكانت لها وصيفتان إحداهما (حسن شاه) عربية أسلمت سراً ، و (حسبهار) ، وكانت حسن شاه كذلك تحثها على الزواج من المنذر . وابتدأ قلبها يلين .

وكان هناك كذلك (مهراز) رئيس حرس القصر ، وكان متيما بها فلما علم بأنها على وشك الزواج من المنذر أو أنها بدأت تميل نحوه أفضى إلى والدها بأن

المنذر قد صبأ عن دينه واتبع دين الإسلام ، وانضم إلى زمرة المسلمين. هنا تظهر العقدة واضحة جلية، وهي الصراع بين الإخلاص للدين والإخلاص للحب (فسلفراس) تأبى أن تتزوج المنذر لأنه غير دينه ، وإن كانت قد أخذت تحبه ، والمنذر يحب دينه حباً جماً ، ويحب (سلفراس) ويود أن تهتدى للاسلام ، وهى تأبى وتناقشه وتجادله وتخيره بينها وبين الدين الجديد .

وفى تلك الأثناء يكون (مهراز) قد أبلغ كسرى خبر الفتنة الجديدة ، والخروج عن دين الفرس وازدياد عدد المسلمين بقيادة المنذر، فيرسل جيشاً بقيادة رستم لتأديبهم . وجاء رستم ووجد (سلفراس) قد تحولت عن حبه ، وفوجئت به حياً بعد أن كانت قد سمعت بموته. وأراد أن يبطش وينتقم ويتسامع المسلمون بهذا فيهاجرون ويلجئون إلى بيوت المناذرة فيحمونهم ، وتزور (سلفراس) معقل المسلمين لدى المناذرة وتجد ما بينهم من تعاطف ومحبة ، وتسمع القرآن . ولكنها تظل مصرة على دينها ، وإن ابتدأ نوره يزحف إلى قلبها ، وتقابل المنذر هناك وتحاول أن تثنيه عن عقيدته فيأبى ، ويظهر لها تمسكه بحبها ، فتخرج إلى قصرها .

ولكن رستم يزجهم فى السجن، ويحاول أن يسعى إليها ليلا ليغتصبها فتستغيث ويعلم جميع الحرس بالفضيحة ، ويشمئز منها كبار الفرس .

ويهب المنذر حين يعلم بسجنها لنجدتها وإنقاذها من براثن رستم ، وهنا يدبر رستم مكيدة للمنذر ، وكان قواد العرب قد نصحوه ألا يذهب ، وأشفقوا عليه من غدر رستم ، ولحقوه هناك ، وأراد رستم أن يطوح بهم جميعاً ، لأن الجيش العربى أبى أن يقاتل العرب المسلمين الضعاف فى الحيرة ، وخشى رستم إن هو حاول قمع المسلمين بالقوة أن يتصدى له الجيش العربى . وقد أمكنه الحظ من القواد وعلى رأسهم المنذر ، وكان قد استدعى إليه (سلفراس) يحاول الاعتذار لها وإغراءها بالتوسط لدى العرب .

فى تلك الأثناء كان (مهراز) قد شعر بخطئه وندم على وشايته بالمسلمين ولعله

وجد أن رستم قد غلبه على أمره ، فأوحى إلى رستم بأن يستنجد بكسرى ، فأرسله إلى بلاد الفرس ليأتى بالنجدة ، ولكنه أقنع كسرى بأن يدع المسلمين وشأنهم ، وفى الوقت الذى دخل فيه بهذه الأوامر الجديدة كان رستم قد أمر بقتل المنذر فقتل ، ولكنه لم يقتل إلا بعد أن علم بأن سلفراس ووالدها قد اعتنقا الإسلام . وهنا نجد أن العقدة انحلت باعتناق سلفراس الإسلام ، بيد أن الغدر والمكيدة حالا بينها وبين حبيبها المنذر الذى اغتيل على يد أعوان رستم .

وفى نهاية المسرحية فى خلافة أبى بكر نجد سلفراس قد وقفت نفسها لخدمة الدين الجديد وبث تعاليمه ، ويدخل البشير يزف إليها خبر استيلاء خالد بن الوليد على الحيرة ، وقدومه لتحيتها .

إنها كما نرى مسرحية دينية ، وأعتقد أن عزيز أباظة قد وفق فى حبكتها وأفكارها وموضوعها وصياغتها توفيقاً عظيماً ، وكان الشعر طيعاً فى يديه حتى فى عرض المشكلات الدينية التى يدور حولها الجدل .

ولنستمع إلى هذا المنظر الذى أدى إلى هداية المنذر قائد جيش الحيرة وقد جاء للقبض على المسلمين والزج بهم فى السجون :

منذر : هل جلسنا ! فان لى لحديثا

سعد : هانه إننا على استعداد

« يجلسون »

منذر : قيل إن التوحيد فى دينكم ذاك

عماد !!

سعد : صدقت كل العماد

منذر : إن للخير والجمال إلاها قد علمنا ، فمن إلاه الفساد ؟
الذى يخلق الغواية والشر ويفشى الآثام بين العباد

أإلاهان ؟ أم إلاه بانجيلين ؟

هذا مغو وذلك هادى

أشجع : ما إلاه الفساد والشر إلا أنفس قد قبعن فى الأجساد

إن تزعها عفت . وإن جنحت للغى

مالت بالعـاجز المنقاد

تلك حرية اختيارك لا جبر ويوم الجزاء يوم المعاد

منذر (فى دهشة) : أى شىء هذا المعاد ؟

قيام الخلق

أشجع : بعد انقضائهم أجمعينا

إنه البعث والنشور

منذر (فى استخفاف) : أتعنى

عودة الغابرين والهالـكينا

أشجع : هو هذا

منذر : أما استحالوا ترابا ؟

أشجع : من تراب كانوا فلم تعجبونا ؟

إن خلق الحياة أبلغ فى القدرة

من ردها . فهل تعقلونا ؟

منذر : منطق مستو . ولـكن من المنطق ما ليس صادقاً أو أميناً .

« بعد سكتة وتأمل »

منذر « مستمرا » : هل عرفتم محمداً؟

سعد (فى دهشة) : قد عرفناه

منذر : فما شرعه وما إنجيله ؟

أهو رب عبدتموه إلاها ؟

سعد (فى صرخة) : جل ربى بل عبده ورسوله

يشرب الماء . يطعم الزاد يغفى

والثرى إن جرى القضاء مقيله

هو زوج وابن وجد . وما كان

لرب فروعه وأصوله

منذر (فى هدوء) : أيمارى موسى ؟ أكذب عيسى

فى دعاواه ؟

أشجع : بل هما أخواه

إنه مرسل ليكمل ماقد بدءاه كذا يقول الله

منذر . كيف ماضيه بينكم قبل هذا الأمر ؟

سعد : كان الحزم الكريم الركينا

منذر : نبئانى أموسر هو ؟

سعد : لا ، بل

كان يرعى الأغنام للموسرينا

وهكذا يستمر هذا الحوار حتى ينتهى بالمنذر إلى الإسلام بعد أن سأل ماشاء له شكه . وبرهن على أنه يريد الإيمان عن اقتناع ، فسأل عن حال النبى قبل البعثة وهل كان مستهتراً ؟ هل كان مسيحياً وقرأ الإنجيل أو يهودياً قرأ التوراة ؟ ودهش حين عرف أنه أمى لايقرأ ولا يكتب .

أشجع : أظنك ، تدرى أنه غير كاتب أو قارى

منذر (فى دهشة) : لاتقل ذاك

أشجع : إنه أصدق الصدق

المنذر : أهاذ ؟ أم ساخر بى وزارى

أى أمية تحلب عنها مثل تلك الفرائد الأبكار

هذا وقد أخرج عزيز أباظة أخيراً مسرحية (قيصر) ، وهى من الموضوعات التى عولجت من قبل ويكفى أن عالجها شكسبير ولم أطلع عليها بعد ، ولكنها تدل على أن عزيز أباظة قد ابتدأ يستمد موضوعاته خارج نطاق التاريخ العربى والإسلامى . ولست أدرى إلى أى حد خالف فيها من كتبوا للسرح عن قيصر وإلى أى حد وافقهم .

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى شوقى كذلك محمود غنيم ، وهو سهل الديباجة فى متانة وحسن صياغة ، ومقدرة على إخضاع الشعر وترويضه ، وله عدة مسرحيات نالت الجوائز الأولى فى المسابقات التى عقدتها وزارة الشئون منها : (المروءة المقنعة) ؛ (وغرام يزيد) وكلاهما من التاريخ العربى ولو تفرغ للسرح لأجاد كل الإجادة .

وحوادث مسرحية (غرام يزيد) على النحو الذى أثر فى كتب التاريخ كما يأتى :

كان لعبد الله بن سلام والى العراق من قبل معاوية زوجة جمعت بين الحسن ودماثة الخلق يقال لها (أرينب بنت إسحق) وقد حدث أن نزل يزيد بن معاوية ضيفاً على ابن سلام بالكوفة فوقع نظره على أرينب وهى فى لبسة المتفضل ، فشغف بها حباً ، كاشف يزيد أباه بحبه فلم يصغ إليه بادئ الأمر ، واستعان عليه بأخته رملة — وكانت أثيرة عند معاوية — فلم تزل به حتى وعد بالاحتيال على قضاء لبانة يزيد .

أوعز معاوية إلى يزيد أن يستزير ابن سلام ، فجاء هذا إلى دمشق ثم أوفد الصاحبين أبا هريرة وأبا الدرداء إليه قائلين : إن معاوية يراه كفواً لابنته رملة

فليتقدم لخطبتها . ففعل ، فرحب به معاوية ، ثم أردف قائلا : إنه سبق أن أعطى ابنته وعداً بأن تختار زوجها بنفسها ، وكان قد أوعز إلى رملة أن تبدى - إذا طلب ابن سلام يدها - انفتها من بقاء أرينب فى عصمته الضرة ، حتى إذا طلقها ابن سلام خاست بالعهد محتجة بعدم وفاء ابن سلام لحلائله بدليل تسريحه أرينب بدون جريرة .

نفذت رملة التى كان ابن سلام قد وقع من قلبها هذا التدبير بأحكام نازلة على أمر أبيها مخالفة صوت قلبها ، وعاد ابن سلام يجرر أذيال الخيبة مطلقا لسانه فى معاويه ويزيد ، فيكون هذا الإطلاق من ناحية ، وتخوف معاوية جانبه من ناحية أخرى سببين فى إقصائه عن ولاية العراق .

أما أرينب فقد وصلها كتاب الطلاق فاسترجعت ولاذت بالصبر ، ثم جاءها الصاحبان خاطبين من قبل يزيد ، واتفق إذ ذاك أن علم الحسين بن على بتلك المكيدة ، فمد يده لإنقاذ ابن سلام وطلب يد أرينب ليحول بينها وبين يزيد ، ثم ليحلها لابن سلام الذى أبانها البينونة الكبرى .

فوضت أرينب أمرها إلى الصاحبين ليختارا لها خير الخطيبين ، فأشارا باختيار الحسين قائلين : ضعى شفتيك حيث كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع شفتيه .. وقد كان .

رقت حال ابن سلام بعد أن فقد زوجته وولايته ، فذهب إلى دار الحسين ابن على يطلب صرة جواهر كان قد أودعها عند أرينب ، فيحسن استقباله ، ثم يطلب إلى أرينب أن تؤدى إليه أمانته بيدها فتفعل ، ثم يردف ذلك باطلاق سراحها ، فتعود إلى كنف ابن سلام بعد أن رقت لمأساته وعرفت أنه خدع وأخطأ فى حقها وندم على خطئه ، وبذلك يعود شملهما إلى الالتئام .

ولم يخرج غنيم كثيراً عما ورد فى كتب التاريخ ، وإن أضاف بعض المناظر التى تصور العصر بحيث لم يفسد سياق المسرحية .

وقد أجاد فى تصوير الشخصيات وتحليلها ، وإن جاءته العقدة واهية بعض

الشيء لأن ابن سلام استسلم لإغراء يزيد بالزواج من رملة فى سهولة ، ولم يطل الصراع فى نفسه حين خوفه من غضب معاوية وفى ذاك تضحية بولاية العراق .

ولكن أهم ظاهرة فى المسرحية هى لغتها التى جاءت سهلة على الرغم من فصاحتها وقد تخير غنيم البحور القصيرة ، مع موسيقية حلوة ، وحوار سريع .

واستمع إليه يصور يزيد بن معاوية فى حوار بين جاريتين من جوارى قصر الخلافة بدمشق :

أسماء : وهل سمعت النبأ الجديدا ؟
سارة : ماهو ؟
أسماء : قلد ابنه يزيدا
من بعده خلافة الإسلام
سارة (مستنكرة) . يزيد ؟ ؟ هل يصلح للأحكام ؟
قد أصبحت والله قيصرية العرش موقوف على الذرية
فليحرص الله بنى أميه
أسماء : الأمر قد قوبل بالوفاق فى الشام والحجاز والعراق
سارة : ألم يخالف أحد ؟
أسماء : بعض نفر ابن أبى بكر أبى وابن عمر
وابن الزبير والحسين هددا لكنما أصواتهم ضاعت سدى
لم يستطع إغراءهم معاويه فجرد السيف لهم علانيه
وهكذا صار ولى العهد يزيد
سارة : (فى تهكم) عنوان التقى والزهد
أسماء : هذا الذى فهت به عن عمد ؟ أم تهزلين فى مقام الجد ؟
(سارة) :
كلا ورأس سيدى الإمام وسبق والديه للإسلام

إن ابن ميسون له إعظامى … لكنه للصيد فى الآجام
للبقر الوحشى والآرام … للكأس والندمان والمدام
لا للأمور الجلة الجسام … ومنبر الأئمة الأعلام
من للفتى بذلك المقام ؟ … إن يزيد بطل الغرام

أسماء: صدقت لعمرى ، فان يزيد … له كل يوم غرام جديد
ولكنها نزوات الشباب … وعيش الشباب غرام وغيد
غداً يستقيم اعوجاج الشباب … وقد يرشد الدهر غير الرشيد
وقد يتغير وجه الحياة … فان الحياة تفل الحديد

سارة: دعينا من الحكم الشاردات … ودونك قصة ظبى شريد

سارة (فى همس):

ألم تسمعى بحديث أريذ … ب بين الجوارى وبين العبيد

أسماء: بلى قد سمعت . وكم لحديث … أرينب من مبدىء ومعيد

سارة: لقد جن كل الجنون بها … فوا رحمتا للفؤاد العميد
يكاد يسبح باسم أري … نب عند القيام وعند السجود

أسماء (فى إعجاب):

له العذر ما خطرت قامة … كقامتها فوق ظهر الصعيد
جمال أرينب يسبى القلوب … ولو أنها خلقت من جليد
فما البدر فى الأفق حين يطل … وما الغصن فى الروض حين يميد

سارة: وأين رآها؟

أسماء: بأرض العراق … مضى يتفقد حال الجنود
وقد كان ضيفاً على بعلها … ولابن سلام سخاء وجود

سارة: أهذا جزاء المضيف الكريم ! … لبئس الجزاء وبئس الجحود

ومن هؤلاء الشعراء : على عبد العظيم ، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت الجائزة الأولى التى عقدتها وزارة الشئون ، ومن هؤلاء أحمد باكثير وظهرت له مسرحية (قصر الهودج) شعراً ، وقد حاول من قبل أن يضع مسرحيات بالشعر المرسل على طريقة شكسبير مثل مسرحية (أخناتون) و (نفرتيتى) ، ولكنه عدل عنه لأنه لا يلائم الذوق العربى .

أنواع المسرحية

١ - المأساة (التراجيديا)

١ — فى الأدب القديم :

يجدر بنا قبل أن نلم بأصول المسرحية أن نتعرف على أنواعها المختلفة ، فان ذلك مما يعيننا على فهم هذه الأصول ، لأن المسرحية فى رحلتها الطويلة فى التاريخ قد اتخذت قوانين متباينة إلى أن وصلت إلينا .

علمنا أن المصريين القدماء أول من عرف المسرحية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، فى قصة إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهم ست إله الظلام ، وأنها ظلت تمثل إلى زمان هيرودوت أى فى القرن الخامس قبل الميلاد . ولم تكن قصة ساذجة ، بل كانت ذات مغزى عظيم . وأن التمثيل كان يقوم به رجال الدين ، إذ أنها كانت تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنهما حورس ، الذى ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذى تسبب فى موت والده ، ويتمكن من إعادة أوزوريس إلى الحياة ، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان فى البحث عن جثة أوزوريس التى قطعت أربعين قطعة ، وفى كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية وأحياناً حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل ، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه وصراخه(١) .

لقد قصد بهذا التمثيل بث الإيمان فى نفوس جمهرة الشعب المصرى ، حتى

---

(1) Sir Ernest Wallis Budge : Osiris and The Egyptian Resurrection.

يؤمن بالحياة الثانية وبالخلود ،ثم للاحتفال بأوزوريس وعودته إلى الحياة ، وهو إله الخصب والنماء ، وعودته تبعث الأمل فى نفوس الفلاحين ، لقد كان أوزوريس إله الشعب والطبقة الكادحة ، بينما كان (رع) إله الطبقة العليا ، وهذا هو ماجعل تمثيل قصة أوزوريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) محببة لدى المصريين حتى ظلوا يمثلونها مايقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالى ، وقد كشف البحث الحديث عن وثائق تثبت هذه المسرحية ، وأن الذى كان يخرجها ويقوم بتمثيل جزء كبير منها هو (آى خرنفت) ولكن على الرغم من كل هذا فان المسرح المصرى لم يترك لنا تقاليد لتتدارسها ونعرف منها تطوره لأن المسيحية فى مصر قد عفت على آثاره .

وأول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو فى كتابه « الشعر » بعد أن مرت المسرحية فى أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التى كانت تقام للإله ديونسيس أو باخوس . وقد قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة وملهاة . وعرف المأساة : « بأنها محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ، لاعن طريق الحكاية والقصص. وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات ، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التى فيها إيقاع ولحن ونشيد ، وأقصد بقولى تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد(٣) » .

ويعنى أرسطو بتلوين النظم فى الحوار ، وبالنشيد مايقوله الجوقة ومن هذا التعريف الذى وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوربا فيما بعد قواعدها وأصولها ولا سيما فى القرن السابع عشر ، كما كان للمسرح الإغريقى ومسرحياته أكبر

الأثر فى المسرح الأوروبى . كان المسرح فى بلاد الإغريق هيكل إله الخصوبة ديونسيس ، فكان مكاناً مقدسا خاصا بالعبادة ، وكان الناس يدخلونه وملء قلوبهم الخشوع والاحترام ، ولذلك لم يسمح بأن تمثل فيه مناظر القتل والعنف ، بل كان المفروض أن تقع هذه الأمور خارج المسرح ويخبر عنها على المنصة ، وربما سمع الجمهور الصراخ والعويل آتيـاً من الخارج .

وكان عنصر القضاء والقدر فى المسرحية الإغريقية قويا جدا يتدخل فى حياة البطل ويحتم مصيره ، ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس ، ويخضع لها الآلهة أنفسهم ، وحكمها يبعث الرعب فى النفوس ، لم يكن ثمة مجال من الأحوال للمناظر المرحة والفكاهة والضحك ، لأن طابع المسرحية ومكان تمثيلها وتدخل تلك القوة الغيبية فى حياة البطل كانت كلها تضفى على التمثيل لونا من الجد الصارم لايسمح بشىء من هذا .

وكان عدد الممثلين قليلا جداً ، ولكن كان بجانبهم الجوقة ووظيفتها إرشاد الجمهور ، والتعليق على مايحدث أمامه ، ويشتركون أحياناً فى تطور المسرحية ، ولكن مكانها كان بعيدا عن المسرح متوارين عن الأنظار ، وإن كان صوتهم مسموعا للممثلين والمتفرجين على السواء ، وكان كلامهم مصحوباً بالإنشاد والموسيقى ، وكان الممثلون عادة يغطون وجوههم بأقنعة تناسب الشخصيات التى يمثلونها ، والجمهور يعرف مقدماً نهاية الرواية ، ولكنه يذهب إلى المسرح كأنه ذاهب إلى مكان عبادة ، وكانت الفصول تغير باعلان الجوقةهذا التغيير ، فلم يكن النظارة يلحظون تغييراً فى الزمان والمكان والموضوع ، وهذا ماعرف فيما بعد بقانون الوحدات الثلاث .

كانت النظارة فى المسرحية الإغريقية يذهبون ليروا كيف تنتهى حياة البطل بمأساة . أما فى القرون الوسطى بأوربا فلم يكن هذا هو الذى يهم الجمهور بقدر

مايهمه معرفة الأسباب التى تؤدى إلى هذه المأساة(١) .

ومن هذه المسرحيات المشهورة التى تمثل تقاليد المسرح الإغريقى أتم تمثيل مأساة سوفوكليس المعروفة بـ(أوديب الملك) ، وفيها يتضح عنصر القضاء والقدر على الرغم من محاولة البطل تجنب أحكامه . وتتلخص فى أن العرافين قد أنبأوا الملك (ليس) ملك ثيبة بأن ابنه سيقتله ، فاحتاط للأمر ، وبمجرد أن ولد ابنه تخلص منه بأن ألقاه على أحد الجبال البعيدة لعل الضوارى تلتهمه أو يموت من الجوع والبرد وهو لايزال لحماً غضاً . بيد أن القدر تدخل فى الأمر فقيض له أحد الرعاة يمر فى الوقت المناسب لإنقاذه مع أن المكان غير مطروق . وكان هذا الراعى يعمل لدى الملك بوليبس ملك (كورنته) فقدم إليه الطفل شارحا له كيف التقطه ، ولما كان (بوليبس) لم يعقب ولداً ، فقد تبنى هذا الغلام ، وحباه كل عطفه ورعايته ، حتى شب قوياً عظيما . ولكنه كان يحس فى نفسه أن ثمة شيئا غير طبيعى يحيط بحياته ، فذهب إلى الآلهة يستشيرها لعلها تفصح له عما يقلق باله ، فأنبأته بأنه سيقتل والده ويتزوج أمه ، فكبرت عليه النبوءة ، ولما كان يعتقد أن بوليبس ملك كورنتة الذى رباه ونشأه هو أبوه فقد آلى على نفسه ألا يعود إلى كورنتة مرة ثانية ليتفادى حكم القضاء والقدر ، ولكن هذا كان وسيلة لتنفيذ حكم القضاء ، لأنه ماكاد يترك مكان الآلهة فى طريقه إلى حيث لايدرى حتى قابل الملك (ليس) ملك ثيبة ، وهو لا يعرف القدر أنه أبوه الحقيقى ، وكانت مقابلتهما فى ممر ضيق ، فاختلفا على أيهما يمر أولا ، وانتهى الأمر بأن اشتبكا فى معركة قتل فيها (ليس) ، وبذلك تحقق الشطر الأول من النبوءة .

ثم مضى فى طريقه ، واستطاع أن يخلص أهل ثيبة من لعنة (سفنكس) التى وضعت لهم لغزاً ومن لم يستطع حله قتل ، وكان هذا اللغز : ماهو الشىء الذى يمشى على أربع فى الصباح ، واثنين فى الظهر ، وثلاثة فى المساء ؟ فلما سئل أوديب

---

(١) An Introdnction to Drama : by, G.J. Newbold Whitfield. p, 9 - 12.

أجاب : بأنه الإنسان ، لأنه فى طفولته يحبو على أربع ، ثم يمشى على رجلين فى شبيبته ، وفى شيخوخته يستعين بعصا كأنها له رجل ثالثة ، فلما علمت (سفنكس) أنه أجاب الإجابة الصحيحة قتلت نفسها .

ونكريماً له عرض عليه أهل ثيبة أن يتولى عرش بلادهم ، لأن ملكهم (ليس) قد اختفى بطريقة لايعرفونها ، فقبل العرض وتزوج الملكة ، وهى أمه (جوكاستا) وهو لايدرى أنها أمه ، وبذلك تحقق الشطر الثانى من النبوءة ، وارتكب أشنع جريمتين يقترفهما إنسان بأن قتل والده وتزوج أمه وحملت منه وأنت له بأولاد وبذلك حلت لعنة الآلهة على أهل ثيبة أجمعين، واجتاحهم الطاعون وصاروا يبتهلون إلى الألهة لمعرفة الأسباب التى أدت إلى هذه اللعنة ويستنزلون غضبها على من كان سببها ، وأخيراً اكتشف (أوديب) أمره وأنه سبب هذه اللعنة ، واستجيب دعاء الناس فعمى أوديب ، وفاض الدم غزيراً من عينيه عقاباً له على ما ارتكب من آثام .

وقد عد أرسطو مسرحية (أوديب) لسوفوكليس نموذجا للكتابة المسرحية الشعرية ، فليس فى حوارها سطر واحد يعد من فصول القول ، ويمكن حذفه ، ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفى إلا انتهزتها . وكانت العناية الكبرى فيها – كما فى سائر مسرحيات سوفوكليس برسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منها : فكريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الأم والزوجة ، وأوديب النبيل الشهم ، على أنه مصاب بحدة المزاج وسرعة الانفعال ، وهو عنيد متهور .

وقد صورت نهاية المسرحية (أوديب) وقد حكم على نفسه بالنفى وقضى سنين عديدة مكفوف البصر واهن القوى، قد أضعفته الشيخوخة، ولكن هذا الملك الذى أحنت الأحداث ظهره ، يقف فى ختام المسرحية منتصب القامة حين يواجه بناته لقد استطاع العذاب أن يصفى روحه وأن يسبغ عليها السلام والأمان . ومع أنه مكفوف البصر فانه حاول أن يهتدى إلى حيث يحظى براحته الأبدية إلى الأرض

التى سيموت عليها ويدفن فيها دون عون من أحد . إنه لا يستهدى بأيدى البشر ، بل يستهدى النور الذى صار ينبثق من قلبه بعد أن أظلمت عيناه . واسمعه يقول للملك تسيوس الذى جاء مع بنات أوديب لإعادته من منفاه :

سأخبرك يا ابن أجيوس .
بما يخبئه القدر لهذه المدينة .
التى استعلت على الحدثان .
أما أنا وإن حرمت بدأ تهديني السبيـل .
فانى سأكشف عن البقعة التى يجب أن تشهد مماتى .
فالى هذا المكان أشخص الآن : إن رسالة من السماء .
تتعجلنى فهيا بنا الآن .
وعليكم يابناتى بدوركن أن تسرن فى أعقابى .
تأملن إنى أقتادكن .
كما كنتن تقدن أباكن ... هيا بنا .
كلا لاتلمسننى ، واتركننى لنفسى .
أبحث عن هذه التربة ، عن القبر .
الذى قدر أن يكون مثواى .

أيها النور — أيها الظلام — لقد كنت يوما تهدينى .
أما الآن فلن تلمسك أطرافى .
فلقد أخذت أتسلل فى الطريق .
لأخفى نهاية حياتى فى العالم الآخر .

وأنتم ياأعز الأصحاب ، بأرضكم وأتباعكم .
أدعو لكم جميعاً بالسعادة .

وفى سعادتكم التى يحدوها الطائر الميمون أبداً .

اذكرونى ـ اذكروا ميتكم .

وعلى هذا المنوال فى نسج المأساة سار سوفوكليس فألف مأساة (أنتيجونا) التى يلعب فيها القضاء والقدر عنصراً هاماً ، وتتلخص فى : أنه كان لأنتيجونا ابنة ملك ثيبة (أوديب) أخ قد جرد جيشاً لمحاربة بلده ، ولقى حتفه وهو يحارب فأمر (كريون) ملك ثيبة بعد أوديب أن تبقى جثته فى العـــراء نهبا للوحوش والجوارح ، فعز على أخته أنتيجونا هذا المصير واحتالت حتى وصلت إلى الجثة فوارتها التراب ، بيد أن فعلتها أثارت غضب الملك، فأمر بأن تدفن حية ، وكانت خطيبة ابنه الوحيد (هيمون) كما أمر بأن تظل جثة أخيها فى العراء كما كانت ثم أدرك خطأه وتجنيه عليها وتشدده فى العقوبة حين لامه أحد الكهنة ، فأمر بدفن الجثة ، وسارع إلى القبر الذى أمر بأن توضع فيه أنتيجونا حيـة ، فاذا هى قد خنقت نفسها فيه بيديها ، وإذا بابنه خطيبها ووحيده قد انتحر على حافة القبر حزنا عليها ولما علمت أمه الملكة بذلك ضربت نفسها بمدية فماتت ، ويعود كريون إلى المسرح فيعلم بوفاة زوجته بعد أن شهد مصرع ابنه .

وكم كنت أود أن أنقل إحدى هاتين المسرحيتين إلى القراء ، ولكن المقام يضيق عن ذلك ، وبحسبي أن لخصتهما لأعطى فكرة عن موضوع المسرحية الإغريقية كما دبجها يراع سوفوكليس خير من كتب هذا اللون لدى قدماء الإغريق: ولذلك ترى أن موضوع (أوديب الملك) هو الصراع بين البطل وبين صولة القضاء والقدر ، وأن موضوع (أنتيجونا) هو الصراع بين البطلة وبين القانون الظالم ، وتعسف الحاكم ، والتقاليد البالية ، وقد لخصت الجـــوقة الغاية الخلقية فى رواية (أنتيجونا) مختتمة هذه المأساة بقولها :

« إن الحكمة لأول ينابيع السعادة ، لاينبغى أن نقصر فى تقوى الآلهة ، إن صلف المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجر عليهم من الشر ، ولكنهم لايتعلمون إلا بعد

فوات الوقت و تقدم السن »[١] .

ومن شعراء اليونان الذين خطوا بالمأساة خطوات إلى الأمام من حيث تنوع الموضوع ، واختيار الشخصيات ، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية حتى ذلك الذى يدور بين الآلهة بعضهم و بعض ، ذلك هو (يوريبيدس) .

أما من حيث الموضوع فقد اختار عاطفة الحب محوراً لمسرحياته ، ولم يكن قد طرقها كتاب المسرحية الإغريقية من قبل ، وعاطفة الحب عاطفة إنسانية عامة وقد تجلت براعة (يوريبيدس) فى دقة تحليله، للشخصية الإنسانية و بخاصةشخصيات النساء ، وفى فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية ، وهو بإيثاره موضوع الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليونانى كما فعل من سبقه ، وبهذا صار قريباً إلى قلوب الأوربيين أكثر من سواه ولعله آثر هذا الموضوع الإنسانى وترك الموضوعات الدينيـة لأنه كان يشك فى الآلهة ويرى فى الأساطير الدينيـة ماينافى الأخلاق ، ولأنها نسب إلى الآلهة أعمالا وأقوالا لا تليق بهم ، فان كانت الأساطير صادقة فالآلهة فاسـدون ، وإن كانت كاذبة انهارت الديانة الإغريقية .
وأما من حيث اختيار الشخصيات فقد حرص ألا يكون البطل من الأخيار الذين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمـة بل يثير الاشمئزاز ، والخوف أو الرحمة شرط من غايات المـأساة كما تبـين لك فى تعريف أرسطو) ، ولا أن يكون من الأشرار المنتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهـذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة) ، وإنما كان يختاره فى منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه[٢] ، وكان يتجنب الحل المزدوج للمأساة .

وقد أثنى أرسطو على (يوريبيدس) ودافع عنه أمام هؤلاء الذين نفسوا

---

(١) من ترجمة طه حسين .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٥ .

عليه مكانته الأدبية فقال : « لهذا يخطئ الذين ينقدون (يوريبيدس) حينما يأخذون عليه أن يسير على هذا النمط فى مآسيه ، فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة ، والحق أن هذه الطريقة لاغبار عليها كما قلنا ، وهناك أبلغ شاهد على مانقول : فى المسرح وفى المباريات تبدو المآسى التى من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ولهذا أضحى (يوريبيدس) — وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفنى — أبرز الشعراء فى تأليف المآسى[1] .

ومن أشهر مآسيه (ميديا) الساحرة التى عشقت (جبسن) وكانت أميرة من (كولشيس) إلى الشرق من البحر الأسود ، ولما عشقت جبسن بكل جوارحها عاونته فى الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته ، وحاولت قتل عمه بيلياس حتى تنصب زوجها ملكا بدلا منه ولكنها تفشل ويفر جبسن وميديا وأولادهما إلى المنفى ، ثم غدر بها وتزوج من الإبنة الوحيدة لملك (كورنثة) فانتقمت منه شر انتقام بأن قتلت زوجته ، ثم قتلت أولادها منه ، وطارت فى عربة بجنحة . وقد استمد (يوريبيدس) القصة من الأساطير القديمة بيد أنه خلع عليها من فنه ، وأجرى من الكلام على لسان تلك الساحرة ماأفصح عن عواطفها الثائرة وأظهرها بمظهر المرأة التى كويت بنار الحب وتعذبت أشد العذاب حتى لتحس بأنها إحدى هؤلاء النسوة اللاتى يصادفنك فى الحياة .

إنها مأساة رائعة أن تضحى امرأة بفلذات أكبادها انتقاماً لحبها ، ولكن (يوريبيدس) صور فى مهارة هذا الصراع بين عاطفة الأمومة والرغبة فى الانتقام وذلك حين وقعت عيناها على أبنائها قبل أن تصرعهم فتنفجر باكية وتقول :

« أواه كم لقلبى الكبير فيكم يا بنى من أمل عريض ، فأنتم آمالى إذا مادهم المشيب ، وبأيديكم العزيزة ستلفون كفنى حول جثمانى حين أرقد جثة باردة !! » .

بيد أن هذه العاطفة الرقيقة ، وهذه الشفقة الطبيعية ، سرعان ماتجتاحها الرغبة

---

(١) المصدر السابق ص ٣٧ .

العارمة فى الانتقام حين يقرع سمعها أن مادبرته لابنة الملك زوجة حبيبها قد وقع، وأن الموت قد اغتالها ، فتصمم على أن تورد أبناءها موارد الحتوف وكان (جبسن) قد علم بما اعتزمته تلك الساحرة التى اجتثت من قلبها الرحمة ، فأسرع إلى أبنائه لعله ينقذهم من مخالب المنية ، وأخذ يطرق باب دارها طرقا عنيفاً حتى ليكاد يدك البناء دكا ، ولكن القضاء حم ، وظهرت ميديا فى عربة تجرها وحوش مجنحة وعلى سطحها رصت جثث أطفالها ، ولما أبصرت جبسن رمقته بعين محنقة يفيض منها المقت ، وتنبأت له بأبشع مصير قائلة : أما أنت فانظر ! إن الموت يدنو منك ليطبق عليك .

وقد برع يوريبيدس فى تصوير هاتين الشخصيتين غير المتوائمتين : ميديا وجبسن . كان جبسن على استعداد دائما لقبول نتائج أى جريمة تقترفها زوجته من أجله ، غير أنه لايستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك فى المسئولية عن هذه الجريمة . وحبه لميديا كان نزوة . ورغبة جسدية فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقى ، أما هى فهى البربرية التى منحت كيانها كله للرجل الذى تحب . فاذا فتل هذا الحب كرهته كرهاً لا يقل ضراوة عن حبها ، وإذا كانت قد ارتجفت من فكرة قتل أبنائها فقد رأت أنه لا بد من الإقدام على هذه التضحية تكفيراً عما تعرضت له من الخيانة ، ولكى تفجع جيبسن فى أعز شىء لديه .

كان يوريبيدس يعتقد اعتقاداً جازماً أن العقاب لا مندوحة عنه للقصاص من الخطيئة ، فالإثم دين على الآثم ، ولا بد من الحساب ليتم للدين الوفاء ، ولا عبرة بعد ذلك إن جاء العقاب أخف من الجرم أو أشد وأقسى .

٢ — المأساة الاتباعية (الكلاسيكية) :

كانت المسرحية الإغريقية بنوعيها المأساة والملهاة نموذجاً لأدباء الرومان ، يقتفون آثارها ، وينسجون على منوالها ، ويحافظون على قوانينها وقواعدها ، بيد أن التاريخ لم يحتفظ لنا بكثير من المآسى الرومانية اللهم إلا بعض مآسى (سنكا) وهى مآس أبعد ما تكون عن الجودة ، ولا يعرف التاريخ (سنكا) من :

كتاب المأساة ، وإنما يعرفونه فيلسوفاً يعتنق المذهب الرواقي ، وأستاذاً مربياً لطاغية الرومان (نيرون)(١) .

وهذه المآسى التى خلفها (سنكا)(٢) واحتفظ بها التاريخ تضعف فيها روح المأساة ، وتنقصها فخامة النغم والعبارة . وهى مملوءة بالفظائع والمناظر الوحشية الدموية التى كان يطرب لها الرومان كل الطرب . وفيها يظهر أثر (يوريبيدس) واضحاً جلياً ، كما أنها تنبىء عن عصر أقل عظمة وقوة من تلك العصور التى ألفت فيها المسرحية الإغريقية ، وأقل نبلا فى الأخلاق والأغراض من مآسى الإغريق . ومع كل هذا فأثر (سنكا) فى المسرح الاوربى عظيم سواء فى انجلترا أو فرنسا ، وذلك لأن اللغة اللاتينية بعد عصر النهضة كانت لغة العلم والأدب والكنيسة ، وبذلك كانت أكثر شيوعاً من اللغة الإغريقية فعرف الأوربيون الإغريق أول الأمر عن طريق اللغة اللاتينية(٣) ثم استطاعوا بعد ذلك أن يتعرفوا عليهم مباشرة ، وظهر أثرهم واضحا فى فرنسا إبان القرن السابع عشر أى فى عصر لويس الرابع عشر الذى اتحدت فيه فرنسا تحت سيطرة ملك قوى تملك زمام الأمور كلها فى يديه ، ودفع ببلاده نحو القوة والمجد ، ورعى الأدب والفنون ، وأسس الأكاديمية العلمية الفرنسية لتنهض بهما .

واستطاع الفرنسيون أن ينشئوا فى مدى ثلاثين سنة (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً أدبياً مفصلا هو الذى عرف فيما بعد بالمذهب الاتباعى (الكلاسيكى) ، ويعتبر (بوالو) الناقد الفرنسى مشرع هذه المدرسة ، وجامع دستورها فى كتابه (فن الشعر) L'Art Poétique(٤) ونجمل القواعد التى اتبعتها هذه المدرسة فيما يلى :

---

(١) قصة الأدب فى العالم ج ١ ص ٢٨٩ .

(٢) ٦١ ق م — ٣٠ ق . م .

(٣) British Drama by, A. Nicoll. p. 19 - 17 See also Modern English Lit p. 48.

(٤) Petite Histoire des Grandes Doctorines Littéraires en France. Par, Philippe Van Tieghem. p. 29 - 33.

١ — محاكاة القدماء ولا سيما الإغريق فى طريقتهم الأدبية ، لما وقر فى نفوسهم من جمال فنهم ونضجه . وحجتهم فى ذلك مستقاة من أرسطو فى كتابه فن الشعر الذى يقرر فيه أن الفن تقليد الطبيعة حيث يقول : « يبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى ، فالمحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة ، والشاهد على هذا ما يجرى فى الواقع ، فالكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف ، وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ . . فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه »(١) فالسبب الأول كما نرى يفسر الإبداع الشعرى ، والسبب الثانى يفسر التذاذ الناس بالشعر .

بيد أن المدرسة الاتباعية الفرنسية لم تلجأ إلى تقليد الطبيعة مباشرة ، لأن الطبيعة لا تستطيع أن تقدم إلينا نماذج متوازنة كاملة ، وإنما وجدوا النماذج الطبيعية الكاملة فيما أثر عند القدماء ، ورأوا أنهم باحتذائهم تلك النماذج يتوصلون إلى تمثيل الطبيعة(٢) ولكن هل كل ما أثر عن القـــدماء جيد يستحق أن يكون نموذجاً ؟ هنا يقول (دوبنياك) : « لا أوصى بمحاكاة القدامى إلا فى الأمور التى وفقوا إلى صنعها وإتقانها بذوق وعقل » .

وبذلك وضع دوبنياك قاعدة جديدة وهى أن العقل والتقليد متلازمان متعاونان وقد كانا كذلك فى الأدباء الاتباعيين(٣) .

ولهم فى تقليد القدماء حجة يوردونها : وهى أن هؤلاء القدماء هم أمراء

---

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٢ .

(٢) Van Tieghem : p. 34.

(٣) Ibide : p. 34.

الفن الذين بلغوا به غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارهم أو يتحيف من محاسنها[١] .

٢ — ومن القواعد التى اتبعتها تلك المدرسة ودافعت عنها تفضيل الصنعة على العبقرية ، ويعنون بالصنعة الإلمام بمجموعة القواعد التى تؤدى بالأثر الأدبى إلى الكمال ، ويعنون بالعبقرية ما فى الإنسان من موهبة طبيعية ، ويقول هاردى الفرنسى بلسان عصره (١٥٨٠ — ١٦٣١) : « إن الذى يظن أن فى الميل وحده ما يخلق منه شاعراً دون أن يتزود بعلم يكشف له القواعد والأصول فقد حاد عن جادة الصواب »[٢] :

٣ — عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية ، والاهتمام بالإنسان ، بيد أنهم لم يبحثوا مشكلة الانسان من حيث خلقه ومحنته ومصيره ، بل آثروا البحث فى النفس الانسانية من حيث طبعتها وأهواؤها ، ويدافع عن هذا الاتجاه أحد نقاد هذا العصر Saint — Evremont بقوله : « لا يكون للحديث الذى يساق إلينا عن الغابات والأنهار والمروج والبرارى والرياضة ، إلا أثر فاتر فى نفوسنا ، إذا لم يتسم بالجدة والطرافة ، أما ما يمت للإنسانية بصلات من ميل ، وحنان ، وعاطفة ، فسرعان ما تهيء له الطبيعة مكاناً فى أفئدتنا ؛ لأن الطبيعة التى أبدعته ، لا تختلف عن الطبيعة التى تقبلته ، فما أيسر ما يتقبله السامع حين يتلفظه القائل »[٣] .

٤ — إذا كان المبدأ الثالث لهذه المدرسة هو دراسة النفس الإنسانية ، والتعمق فى معرفة طبيعتها وميولها ، وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ بديكارت فى كتابه (بحث فى الأهواء)[٤] ، وقد كان من رواد هـــذه المدرسة وواضعى قواعدها .

---

(١) Ibide p. 9. 7, 34.

(٢) Van Tieghem. p, 46,

(٣) Van Tieghem. p. 38 - 39.

(٤) راجع قصة الفلسفة الحديثة جـ ١ (ديكارت) .

٥ ـ الدعوة إلى سيطرة العقل ، وتحكمه فى كل الفنون ، أى أن تحد فى آدابنا من الخيال ، وننقاد للمنطق فحسب ، ولا نجعل للعواطف مجالا للظهور ، وبذلك كان همهم البحث عن الحقيقة الفنية ، بينما سيطرت الحقيقة الفلسفية على أدباء القرن الثامن عشر ، وفى القرن التاسع عشر سيطرت الحقيقة العلمية على رجال المدرسة الطبيعية .

وقد تطورت هذه الدعوة إلى تحكيم العقل فى كل شيء ، وكبت العاطفة ومنعها من الظهور حتى صارت الألفاظ وحدها هى التى تحمل إليك المعانى مجردة من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية مما يلجأ إليه الخيال ، مع العلم أن الأديب يلجأ إلى هذه الأمور فى تصوير الحقيقة ليقربها إلى الأذهان ويوضحها باختصار جميل يوفر على القارىء كثيراً من العناء والجهد فى تمثلها وفهمها . ثم إن الخيال بالإضافة إلى فائدته تلك فى خدمة الحقيقة زينة مقبولة إذا عرف الأديب كيف يستعين به بقصد واتزان . وقد حث أرسطو ـ الذى أخذوا عنه أصول المسرحية وقواعدها ـ على استعمال المجاز فى فصل طويل يقول فى آخره : «وأهم من هذا كله البراعة فى المجازات ، لأنها ليست مما تتلقاه عن غيرنا ، بل هى آية المواهب الطبيعية لأن الإجادة فى المجازات معناها الإجادة فى إدراك الأشياء»(١) ، ويقصد أرسطو بالمجاز الخيال بصفة عامة .

٦ ـ ومن مميزات تلك المدرسة تجريد الأدب أى أنه أدب موضوعى لا ذاتى . ومثل هذا النوع من الأدب يتطلب أمرين : أولهما العكوف على النفوس البشرية ودراستها دراسة عميقة ، وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها ونزعاتها ورغباتها ، وثانيهما : الفناء المطلق فى الشخصيات التى يراد إبرازها .

وقد اقتفوا فى هذا المبدأ تعاليم أستاذهم أرسطو حين أثنى على هوميروس

---

(١) كتاب الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

وفضله على بقية الشعراء لأنه الوحيد الذى يجرد الأدب ولا يزج بأفكار الخاصة فى ثنايا الشعر حيث يقول : « ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء عليه أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذى لا يجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً ، أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلا ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ، ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه ، أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين(١) » .

وأرسطو يعنى أن الشعر محاكاة للأحياء والطبيعة كلها ولما كان كذلك وجب على الشاعر أن يدع هذه الأشياء تتحدث بنفسها ، لا أن يتحدث هو عن نفسه وإلا بطلت المحاكاة .

ولا ريب أن تجريد الأدب أمر عسير كل العسر ، فلا يستطيع أديب مهما بلغ من المقدرة على كبح جماح عواطفه وآرائه الخاصة أن يجرد نفسه من العاطفة، ولا أن يوحى بفكرته الخاصة فى الحياة وفى المجتمع على لسان أبطاله ولا أن يصورهم حسب ميوله ونزعاته ، وحتى أدباء المدرسة الاتباعية فى أوج عظمتها لم يستطيعوا أن يلتزموا هذه الموضوعية التزاماً تاماً ، بل غلب على كل منهم طابع خاص حتى قال النقاد : إن قراءة إحدى مسرحيات كورنى تغنى عن قراءة سواها ، لأن كل مسرحياته تتشابه فكرة وفهماً وطبيعة وشخصيات ، وكذلك الأمر فى راسين وموليير . بل إنك ترى (كورنى) فى رواية (السيد) يجرى على ألسنة بعض شخصياته ما لا تحتمله عقليتهم فتشعر حين يتقابل الفتى والفتاة بأنك أمام محامين لا أمام عاشقين ، وكأن كورنى نفسه هو الذى يتولى خطة الدفاع والهجوم عن أبطاله ويبذل فى ذلك أقصى ما عنده من علم وفهم ودراية ، وهذا كله خروج من تجريد الأدب .

---

(١) كتاب الشعر ص ٤٨ ، ٦٩ .

وعلى العكس من ذلك شكسبير فستجد فى كل تمثيلية جانباً جديداً كان خافياً عليك من جوانب إبداعه ، وستجد القدرة الخارقة على تنوع الموضوع والأسلوب ، وستسمع صوت أبطاله عالياً بحيث لا تصافح أذنك نبرة واحدة من نبرانه هو وستجد الحياد الأدبى بادياً لأنه ليس له فلسفة يستخدم أشخاصه للتعبير عنها ، ولا تستطيع أن تصفه بالعظمة كما تصف كورنى لأن الطابع الغالب على أبطاله العظمة ، لا بالوداعة والرقة كراسين ، لأن الغالب على أبطاله الوداعـــة ، فشكسبير يفخم ويلطف ويسمو ويسخف ، ويجد ويهزل ، ولا يخلص فى مسرحياته إلى مغزى لينتهى إلى كل مغزى ، كالحياة فيها ألف عبرة وعبرة، ويتقمص كل صفة لئلا تغلب عليه صفة ، إذ أنه يفنى فى أشخاصه ليتكلموا بألسنتهم لا بلسانه وليشعروا بقلوبهم لا بقلبه وهذا سر عظمته(١) .

إن معنى تجريد الأدب فى المذهب الاتباعى أن يغمض الشاعر عينيه ويصم أذنيه عما يبدو حوله فى الخارج . ولا يسمع لهواجس نفسه ، ورغبات فؤاده ، ونداءات فكره ، ويحصر نفسه فى دائرة أشخاصه القليلين ، يغوص إلى أعماق نفوسهم ، ليستخرج مكنونها ، ويترجم خلجات مشاعرهم ، وهذا طبعاً يؤدى إلى إطالة مناجاتهم لأنفسهم . وإلى قلة الحركة على المسرح ، وعدم التنوع فى المسرحيات ، سواء فى موضوعها أو شخصياتهم ، وهناك راسين الذى حرص كل الحرص على تعاليم هذه المدرسة كأنه قطار يسير على قضبان حديدية ترى فى كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، « وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فشخص يحب شخصاً لا يبادله الحب ، لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفى المعقد هو موضوع الرواية(٢) » وقد أجمل الأعشى هـذه الصورة على طريقة العرب فى الإيجاز فى قوله :

---

(١) الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى لحسب الحلوى ص ٨٨ .
(٢) قصة الأدابع فى العالم ج ٢ ص ٣١٣ .

علقتها عرضاً من بعد ما علقت   غيرى وعلق أخرى ذلك الرجل

وقد استطاعت عقلية راسين أن تخلق من هـــذا البيت مسرحيات عديدة وتصور هذه المشكلة كما تقع فى الحياة، وشخصياته كلها يغلب عليها طابع واحد هو العناد، وشدة العاطفة مثل هرميون فى أندروماك(١) .

٧ — ومن مميزات هذه المدرسة الاتباعية عمومية الأدب فهم يعمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال كورنى مثل عليا فى البطولة، وعشاق راسين مثل عليا فى الحب، والبخيل لدى موليير ليس شخصا بعينه، ولكنه مثل مبالغ فيه لأى بخيل فى العالم .

وهذا التعميم فى الأدب وفى تصوير الشخصيات يفقدها كثيراً من الحياة، لأنك تراهم فلا تحس أنك تعرفهم أو أنك قابلتهم، أو من الممكن أن يوجدوا ولعل أكبر عيب فى الأدب الفرنسى هو هذا التعميم وتصوير النماذج البشرية بدلا من تصوير الأفراد، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحيات راسين ووضعت مكانها الألفاظ الدالة على الأنواع فقلت بدل زيد وعمرو وهند «محب» و«أم» و«طاغية» وما إلى ذلك لما تبدل فى الرواية شىء لأن زيداً وعمراً وهنداً لم يكونوا عند الشاعر أفراداً لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد بل كانوا رموزاً لنماذج وأنواع(٢) .

وهذ التعميم يجعل الأديب لا يهتم باللون المحلى، والطابع الشخصى أو التاريخى إنهم عنوا كل العناية بالعناصر الثابتة فى الإنسان، وأهملوا كل ما عداه، ولقد كان هذا طبعا عاملا من عوامل انتشار مسرحياتهم وذيوعها، ولكنه أفقدها كثيراً من الحياة .

---

(١) Dramatic Criticism. p. 198.

(٢) قصة الأدب فى العالم ج ٢ ص ٣١٤ — ٣١٥ .

إن الشاعر مهما أوتى من القوة والبيان لا يستطيع أن ينقلنا إلى جو الحوادث الحقيقي بمجرد عرضه شخصيات الأبطال ومشكلاتهم ، بل عليه أن يعطى كل بطل سماته الخاصة به ، وكل قطر وجنس ما يخصه من عادات وتقاليد وطابع يميزه عن سواه ، ولا شك أن اللون المحلى له أكبر الأثر فى تفهم الحوادث وفى جاذبية المسرحية ، فالأثاث والرياش ، والأزياء والمناظر هى التى تخلق الجو الملائم ، وتمهد لأبطال القصة وحوادثها سبيل الظهور . والبخيل تمثله على المسرح مظاهر ثيابه ، وطريقة طعامه وشرابه أكثر مما تمثله أقواله وأعماله ، والمريض بالوهم تمثله الثياب الكثيرة التى يتدثر بها والحيطة العظيمة التى يتخذها مثلما تمثله كلماته . ولا شك أن الجمع بين اللون المحلى وبين العناصر الأصيلة فى الإنسان غاية مثلى ، ولم تتحقق إلا على يد عدد قليل جداً من عباقرة الأدباء أمثال شكسبير وهوميروس .

هذه هى أهم مبادىء المدرسة الاتباعية ، وقد لخصها الأستاذ هارفورد موازناً بينها وبين المدرسة الإبداعية فى جملتين ، وذلك حيث يقول : « تضع المدرسة التقليدية أمام المخيلة الطليقة منطقاً حاداً وأمام الأمور الخفية الأمور الواضحة ، وأمام تنوع الطبيعة الغفل قيود الفن المنتقى ، وأمام العاطفة المكرمة الطويلة المدى عاطفة مقيدة مزدراة ، ومن جهة أخرى تشهر المدرسة الإبداعية سجايا شباب الأمة البارزة : مخيلة متألقة لا هدف لها ، ورعب من المجهول ، ولذة شغوف غير نقادة فى الطبيعة الغنية . وجدل شديد وحزن عنيف ، وانطلاق حر سريع للدموع والبسمات »(١) .

لقد كان شعار المدرسة الاتباعية : نظام ، وانسجام ، وكبح ، وحسن إدراك . وشعار المدرسة الإبداعية : تنويع ، وتعارض ، وحرية ، وخيال . وكان الخطر من جهة المدرسة الاتباعية أن ينحط النظام إلى اطراد ، والانسجام إلى آلية صماء ، والكبح إلى حقارة دائمة ، وحسن الإدراك إلى قوالب محفوظة ، ومن جهة

---

(١) The Tatorial History of English Literature by A. Wyatt p. 187.

المدرسة الإبداعية أن يدع التنوع مكانه للتلطيخ ، والتعارض العناد ، والحرية للتحلل ، والخيال النظرات الشاذة المعوجة . ويجنح الشعر الابداعى فى الأيدى الرخوة المضطربة إلى أن يصير كئيباً ، آلياً ، مملا ، بالغ الغاية فى التفاهة ، والشعر الاتباعى إلى أن يصير عسير التداول ، مخبولا ، صاخباً ، سوفياً . لا انسجام فيه[1] .

ولقد حمل الشاعر الإنجليزى الإبداعى كيتس Keats على هذه المدرسة الاتباعية حملة شعواء ، وندد بالناقد الفرنسى « بوالو » ، ورماهم بالعقم والجدب والعمى عن جمال الطبيعة ، وأنهم حصروا أنفسهم فى دائرة ضيقة ، وقوانين صارمة وأنهم أصبحوا آليين لا حياة فى شعرهم ولا جمال وذلك حيث يقول :

يا ذوى الأرواح الكئيبة المظلمة

رياح السماء تخفق ، والمحيط يطوى

أمواجه المتجمعة ، أنتم لا تشعرون ، والزرقة

قد كشفت عن صدرها الأيدى ، وندى

ليلة الصيف لا يزال يتجمع ليجعل

الصباح نفيساً . استيقظ الجمال

فلماذا لا تستيقظون ؟ ولكنكم كنتم أمواتاً

إزاء ما لا تعرفون ، وتزوجتم القوانين

الصارمة المحددة بالمسطرة الملعونة .

والدائرة الحقيرة وخرجتم مدرسة

من الأغبياء لتمهد ونرصع وتقص وتسوى

وتكدح ، فجاء شعرهم متشابهاً كأنه عصى يعقوب المعلومة .

لقد كان العمل سهلا ، إذ لبس ألف من الصناع اليدويين

---

(١) المصدر السابق .

قناع الشعر . يأيها الجيل الفاسق الشقى ، يامن
رمى بالكفر المطرب المبدع من غير أن يعلم . كلا لقد راحوا
يحملون مثالا معدماً كسيحاً ، مميزاً
بشعار غاية فى الهزال هو اسم (بوالو)(١)

أجل ! إذا رأينا هذه المرارة والقسوة من جانب الإبداعيين ، فان للاتباعيين نقداً مراً الحركة الإبداعية ، بيد أننا لسنا فى سبيل المفاضلة بين المدرستين وإنما همنا هو إبراز خصائص المدرسة الاتباعية ، ولعلها قد وضحت كل الوضوح . هى مدرسة تعنى بتقديس القدماء ، وتنزههم عن الخطأ ، وتدعو إلى تقليدهم ، وهى مدرسة تدعو إلى الصنعة وتتقيد بالقوانين والمناهج المحدودة الضيقة وتتنكر للعواطف والخيال ، ولا تقدس إلا المنطق الجاف ، وهى مدرسة تدعو إلى موضوعية الأدب وتعميمه ، فلا تهتم بالفرد ولو كان الشاعر نفسه .

وقد طبقوا هذا القانون الصارم واتبعوه بغاية الدقة فى المسرحية مأساة وملهاة .

ويتميز المسرح الاتباعى بأمور نشأت من تطبيق هذه القوانين أهمها :

١ — التزام قانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة العمل . أما وحدة الزمان فقد أشار إليها أرسطو حين فرق بين المأساة والملحمة فى الطول فقال : فاحداهما (المأساة) تتحـــول إلى حصر نفسها قدر المستطاع فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزه إلا قليلا ، بينما الملحمة لا تحد بزمان ، وإن كان الشعراء فى البدء لم يتقيدوا بزمان لا فى المأساة ولا فى الملحمة(٢) .

وهذا هو الموضع الوحيد الذى أشار فيه أرسطو لوحدة الزمان ، أما وحدة

---

(١) Wyatt p. 188.

(٢) فن الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٨١ .

المكان فلم يرد لها ذكر فى كتاب الشعر ، وإنما أضافها الطليان والفرنسيون فيما بعد هذا وقد خصص أرسطو فصلا قائماً بذاته لوحدة العمل .

وقد ظنوا أن وحدة الزمان اقتضتها طبيعة المسرحية لأنها تمثل فى وقت محدود يقتضيه النظارة فى المسرح ، وليست كالملحمة تقرأ فى كل مكان ، ورأى أدباء المدرسة الاتباعية فيما أشار إليه أرسطو الحجة التى يلتزمونها ، فوجب عندهم ألا تتجاوز الحوادث التى تمثل على المسرح دورة الشمس ، وبذلك ساروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وختامها ، حاصرين أنفسهم فى هذا الزمن الضيق ، وإن اختلفوا فيه : هل هو يوم فقط (اثنتا عشرة ساعة) ! أو يوم وليلة (أربع وعشرون ساعة) .

والواقع أن وحدة الزمن جنت على المسرح الاتباعى ، على الرغم من براعتهم فى تطبيقها ، فلم يسمح باظهار التطور الطبيعى للعاطفة فى القلب الإنسانى ، لأن الكاتب يتناول العاطفة فى مراحلها الأخيرة وقد بلغت منتهاها ، ولا ريب أن هذا يفوت على النظارة كثيراً من المتعة ، ويفقد المسرحية بعض جاذبيتها ، ويجعلها غير طبيعية ، بل يجعلها مملة مسئمة ، لأن الأبطال كثيراً ما يصفون أعمالا قاموا بها منذ زمن ، وأدت إلى تطور العمل المسرحى .

ويقول السير فيليب سدنى أحد النقاد الإنجليز فى كتابه « دفاع عن الشعر » وكان يميل إلى التقيد بقانون الوحدات الثلاث تبعاً للمبدأ الذى وضعه أرسطو ولما تمليه الفطر السليمة ، وهو هنا يتحدث عن كتاب المسرحية فى عصره وينقدهم وكان يعيش فى عصر الياصابات ، ويعد كتابه هذا باكورة النقد الأدبى الإنجليزى وصدر سنة ١٥٨٠ م : « يرون من السخف التقيد بوحدة الزمان لأنها غير طبيعية وضرب مثلا بقصة تمثل على المسرح وفيها أمير وأميرة قد تحابا ثم ولد لهما ولد ، ثم فقد هذا الولد عقب ولادته وكبر حتى سار رجلا ، وأحب فتاة جميلة وأوشك أن يتزوج . أيمثل كل هذا فى ساعتين ! وهل من الممكن أن نضغط مثل هذه القصة لتقع فى أربع وعشرين ساعة[1] .

---

(١) Dramatic Criticism P. 134.

ولقد سخر فيكتور هوجو من هذه الوحدات الثلاث سخرية لاذعة فى مقدمة مسرحيته (كرومويل) ، وخص وحدة الزمن بقوله : « إن وضع العمل قسراً فى إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف ، فلكل عمل زمنه الخاص ومكانه الملائم له . أنصب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث ، ونطبق هذا المقياس على كل شيء ! إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يجرب حذاء واحداً على كل الأقدام . إن مثل وحدة الزمان ووحـــدة المكان كخشبتين متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله فى عالم الواقع » .

أما وحدة المكان فلم يقل بها أرسطو ، وإنما قاسها أديب طليانى اسمه ماجى Maggi على وحدة الزمن (١) ، وقد اختلفوا فى تعريف هذه الوحدة فقصرها بعضهم على المكان الذى يبدأ فيه التمثيل لا يتعداه ، وتجوز بعضهم فى ذلك إلا أنهم اتفقوا على ألا يتعدى حدود المدينة الواحدة (٢) ، ورأى كورنى أنها الأماكن التى يمكن التردد بينها فى أربع وعشرين ساعة ، وقد شذ فى هذا عن مدرسته . والتقيد بهذه الوحدة يقتضى أن يحذف من المسرحية التى تمثل على المسرح الأعمال التى تقع خارجه ويكون لها تأثير كبير فى تطور الحادثة ، ويكتفى بالإخبار عنها . ويقول فيكتور هوجو فى مقدمة مسرحيته (كرومويل) ناقداً التمسك بوحدة المكان : « على المسرح نرى الأعمال المهمة فى المسرحية تقع بعيداً عنه . وبدلا من التمثيل يكتفى بالأخبار الطويلة المملة ، وبدلا من الصور يأتى الوصف . وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال الجوقة الإغريقية ، ويخبروننا بما يحدث فى الكنيسة ، أو فى القصر ، أو فى الميادين العامة بطريقة أغرتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم : أحقا ما تقولون ! قودونا إلى تلك الأماكن ، لا شك أن ما يحدث ثمة ممتع ، ويجب علينا أن نراه (٣) » .

---

(١) Van Tieghem. 49 - 50

(٢) Dramatic Criticsim. P. 198

(٣) Victor Hugo Préface do Cromwell.

فقد أدى اتباع قانون وحدة المكان أن اقتصرت المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح والاكتفاء بالإخبار عما يفرض وقوعه من الحوادث ، وقد نتج عن ذلك جمود المسرحية . وطول الحوار ، وفقدانها للحياة ، ولذلك كله كثرت المعارضة لهذين القانونين وحدة الزمان ووحدة المكان لأنهما غير معقولين ، « ولماذا تستطيع المخيلة أن تتصور الحادث الذى أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ، وإذا قبلت مخيلاتنا أن يمثل لها فى ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا فى يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك(١) » .

أو كما يقول السير فليب سدنى : « لقد أسرفت مسرحيات (عصرنا) إسرافا شديداً فى ذلك ، إننا نتصور آسيا فى ناحية وأفريقيا من ناحية أخرى » وكثيراً من الممالك ، حتى إن الممثل ملزم عند دخوله المسرح باخبارنا أين كان لنفهمه ونفهم سياق القصة ، ثم نرى ثلاث سيدات سائرات يقطفن الزهور فنتخيل المسرح حديقة وبعد قليل يتحول المسرح إلى كهف أو مغارة حين نرى أشخاصاً بدائيين ملتفين حول النار أو نتخيله بعد ذلك ميداناً للقتال حين نرى السيوف تلمع وتقعقع »(٢) .

أما وحدة العمل فقد أفرد لها أرسطو فصلا خاصاً ، وأعارها اهتماماً زائداً وفى ذلك يقول : « إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على مالا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة » كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . . . ، يجب أن يكون الفعل واحداً وناما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل » (٣) .

---

(١) اصول الأدب للزيات ص ١٣١ .

(٢) Dramatic Griticism.

وكان سدنى (كما علمت من مؤيدى قانون الوحدات الثلاث) وهو هنا ينتقد معاصريه فى الخروج على هذا القانون .

(٣) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ و ٢٧ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

ويعود أرسطو فيؤكد وحدة العمل فى موضع آخر ، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به (١).

ولم نفهم وحدة العمل على حقيقتها فى فرنسا إلا فى القرن السابع عشر ، وقد اختلفوا فى تفسيرها أول الأمر ، وانتهى بهم البحث إلى أن شرحوها كما يأتى : يجب ألايكون فى التمثيلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزاءه بعضها ببعض وتؤلف كلا متجانساً متدرجا فى أهميته إلى النهاية ، وقد أضاف كورنى إلى هذا القانون توحيد المشكلة فى الملهاة Unite d' Obstacle وفى المأساة توحيد الخطر Unite de peril وأن تعدد العمل كما فى (هوريس) على شرط أن تقود هذه الأعمال جميعها أو العقد كلها إلى غاية واحدة وبحيث تكون متماسكة لاتشتت أذهان النظارة ، وقد توسعوا فى فهم قانون هذه الوحدة وطبقوه على الملاحم والقصص والقصائد (٢) . مقتفين فى ذلك أثر أرسطو حيث اشترط وحدة العمل فى الملحمة والقصة مثلما اشترطها فى المسرحية (٣) .

ولا ريب أن التقيد بوحدة العمل له مضاره وله مزاياه ، ولكى نتفهم الموضوع على حقيقته يجدر بنا أن نتذكر أن المسرحية قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب أراها ممثلة على المسرح ، وفى الحياة ركام كثير من الحوادث ، بعضها مهم وبعضها تافه ، وبعضها له تأثير فى العمل المسرحى والحادثة الرئيسية والوصول بها إلى غايتها ، وبعضها لا ينمى هذا العمل . هذا الفصل الكامل من الحياة الذى اختاره الأديب موضوعاً لمسرحيته متصل بما قبله ، وبما بعده ، لأن عجلة الحياة دائرة ، كما يتصل به فيض من المناظر والأعمال والأقوال مختلط بعضها ببعض اختلاطاً تضيع فيه خواص الحوادث ومعانيها ، وتلتبس أسبابها ونتائجها . ومهمة الأديب الحاذق أن ينتزع هذا الفصل مما قبله وما بعده . ولكن بصورة لا تجعله

---

(١) المصدر السابق ص ٥٦ .

(٢) Van Tieghem. P. 49.

(٣) كتاب فن الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

مثبوراً غير مفهوم ، ويحافظ فى أثناء انتزاعه على مابه من أهمية وطرافة وجاذبية ثم يعود مرة أخرى فيختار من هذا الفصل النواحى البارزة الجديرة بالاختيار ، ويزيل منها ما علق بها وأخذ معانيها ، ثم يرجع إليها مرة ثالثة فينسقها تنسيقاً يكشف عن حقيقتها ، ويلائم تطورها الطبيعى ، لأن العمل الفنى ليس نسخ صورة مما فى الطبيعة كما هى ، ولكنه فن ، وكل فن صناعة .

وقد اختلفت المدرستان الاتباعية والإبداعية فى طريقة الاختيار ، فأما المدرسة الاتباعية ، فآثرت أمرين رأت أن لهما كل الأهمية ، وأولهما : العناية بكل ما يبرز الفكرة ويقوى الجانب النفسى ، وأعنى العناية بالتحليل والعمق ، وثانيهما : إمكانيات وسهولة الإخراج . وأما المدرسة الإبداعية فاهتمت بعرض الحادثة الرئيسية مع ما يحيط بها من حوادث ثانوية ، وألوان محلية تعطى للمسرحية شيئاً من الحياة ، أى أنها عنيت إلى حد كبير بالناحية التصويرية .

وبعبارة أخرى قصرت المدرسه الاتباعية نفسها فى عقدة رئيسية واحدة تتركز حولها المسرحية . فلا فضول ولا حشو ، ولا لوناً محلياً ، ولا عقداً ثانوية، بل كل كلمة تقال على المسرح يجب أن تدفع بالمسرحية إلى غايتها وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل إلى الأمام . لا يحذف الأديب من الموضوع عنصراً واحداً من عناصره الرئيسية ، ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً . وكل اعتماده فى التأثير على النظارة بينما ينحصر فى طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض . ولا تكاد تحس فى الرواية أثراً للعالم الخارجى ، وعلى العكس من ذلك المسرحية الإبداعية وبخاصة شكسبير ، فهو يعرض لك فصلا كاملا من الحياة ، منتقى بدقة وحذر، ولكنه يعرضه بحيث يعطيك صورة كاملة واضحة من صميم الواقع ، بما فيه من عقد ثانوية . وأشخاص ثانويين ، ولون محلى يزيده وضوحاً . إنه ينقل إليك العالم الخارجى مهذباً فيبعث فى المسرحية الحيوية والحركة والحرارة ولم يفهم شكسبير القانون كما فهمه الفرنسيون ، ولكن فسره على أنه وحدة الاهتمام Unity of interest ويعنى به ألا تفقد المسرحية فى أى مرحلة من مراحلها قوة جاذبيتها ، واهتمام

النظارة بكل ما يجرى أمامهم على المسرح . ولا عليه بعد ذلك إن كانت هناك عقدة واحدة أو أكثر .

ولقد ترتب على تمسك المدرسة الاتباعية بوحدة العمل ، البساطة فى عدد الممثلين . وهم فى كثير من الاحيان لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، وماذا عسى أن يمثل أربعة أو خمسة ! لاشك أن هذا يستلزم طول الحوار وطول المناجاة وطول الخطب . وكان هذا فى الواقع طابع المسرحية الاتباعية .

ثم أن تجريد العمل من الحوادث الثانوية ومن الأشخاص الثانويين قد أدى إلى التكرار . وتقليب الفكرة على شتى وجوهها ، وإعمال الرأى وكثرة التأمل، ومقابلة الحجة بالحجة والخطبة بالخطبة ، فكأنك تشهد قاعة مناظرات يتبارى فيها خطباء فحول ، يفيض كل منهم فى تصوير موقفه ، والكشف عن آرائه ، وفلسفته وتشعر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عدة مرات . وأنه لا يحتمل الإسهاب والإطالة . ويتسرب إليك الملل والسأم إلا إذا كنت من هواة التمثيل النفسى العميق الدقيق وسماع الخطب البليغة الفلسفية ، وعلى كل حال فهذا شىء آخر غير التمثيل ، لأن المسرحية صارت موضوعاً يدرس ، لا قطعة من الحياة .

ليست المسرحية معرضاً للعادات والتقاليد والأزياء والمناظر فهذا بعض عمل التاريخ ، وليست موقعاً للكشف عن أسرار النفوس والغوص إلى أعماقها ، وإظهار دقائق الافكار فهذا شأن للفلسفة والتحليل النفسى ، ولكنها كما قلنا قطعة من الحياة يستحضرها الأديب بحيث يعرضها علينا صادقة حية . وهذا لا يتأتى له إلا إذا أخذ بطرف من الناحيتين التحليلية والتصويرية .

يخيل إليك أن المتكلمين فى المسرحية الاتباعية أشخاص لا ماضى لهم يتحدثون عنه ، ولا تجارب يذكرونها فى معرض كلامهم ، وكأن هؤلاء الأشخاص وقف على موضوع القمة ، قد قطعوا علاقاتهم بكل ما عرفوا ، وأداروا حوارهم حول موضوع واحد وفكرة واحدة . ولا ريب أن فى هذا تضييقاً شديداً على المؤلف ومبعثاً للسأم والملال فى نفوس النظارة ، ومخالفة لطبيعة الأشياء .

وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطاع (راسين) تلميذ المدرسة الاتباعية المخلص الحريص على تنفيذ قوانينها بصرامة ودقة ، أن ينشىء مسرحيات غاية فى الروعة والجمال ، مقيداً نفسه بتلك القيود الفريدة ، فهو فى رواية (برنيس) يلتزم البساطة فى الموضوع وهو الصراع بين الحب والواجب ، ولا يتجاوز عدد الممثلين ثلاثة ، وقد قاس الرواية عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه ، وإنها لمتعة عظيمة أن تشهدها ممثلة ؛ لأنك إنما تشهد فيها جمالا رائعاً لا تشوبه شائبة من نقص أو تشويه(١) » .

أما الناقد الفرنسى المشهور (سانت بيف) فيرى فى راسين رأياً آخر : يرى أنه لو عاش فى هذا العصر الذى تطورت فيه المسرحية ، ونبذت تلك القيود الثقيلة ، والقوانين الصارمة الجافية للطبيعة لعجز عن التأليف المسرحى ، لأن طبيعته التأملية كانت تقعد به عن مجاراة المسرحية الحديثة وما فيها من حركة وتمثيل ، وذلك حيث يقول : « إن مواهب راسين فى الشعر أعظم منها فى المأساة لقد كان كاتباً مسرحياً لا شك فى هـــذا ، ولـكنه كان كذلك على طريقته الخاصة ، وبأسلوبه الخاص .

لست أدرى ماذا كان يمكن أن يفعل فى عصرنا هذا حيث تقسيم المسرحية يختلف عما كان فى عصره ؟ أكان يمكن أن يكتب مسرحيات ؟ أكانت موهبته التأملية تكفيه ليخرج مسرحية تكثر فيها الحركة كما تتطلب اليوم فى المسرحية ؟ مسرحية تمتاز بتلك الفلسفة العليا التى تعطى كل شىء معنى والتى تجعل الحركة والتمثيل شيئاً أكثر من الاهتمام بالعقدة ، وتجعل اللون التاريخى شيئاً خيراً من هذا اللون الحائل الزائف ؟

أكانت عنده قوة الشخصية ليقدم على كل هذه الأمور ، وليحتفظ بها حاضرة فى انسجام ، مرتبطة فى قالب معقد ، وليمزجها بعضها ببعض مشبوبة بنار العاطفة(٢) » ؟

---

(١) قصة الادب فى العالم جـ ٢ ص ٣١٧ .

(٢) Dramatic Criticism. P. 198

ويقول مورياك الناقد والكاتب المسرحى الفرنسى مبيناً أهمية الشخصيات الثانوية فى المسرحية ، تلك الشخصيات التى لم تعن بها المدرسة الاتباعية ، وحذفتها من المسرحية مبنية على أبطال الرواية وحدهم : « يلوح لى أن أشخاص المرتبة الثانية هم الذين استعرتهم من الحياة ، وأكاد أنبع فى ذلك قاعدة عامة : هى أنه كلما قل شأن الشخص زاد حظه فى أن يكون بقضه وقضيضه مثلا من أمثلة الواقع ، وذلك لأن المؤلف لا يلتفت إليه كل الالتفات ، وليس عنده من الوقت ما يجعله يعنى به العناية الكافية عنايته بالبطل ، ولذلك يأتى هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الطبيعة ، لأنه يصورهم على النحو الذى يلقاهم عليه ، فهذه الخادمة ، وهذا القروى اللذان يمران مروراً عابراً فى أثناء روايته لم يطل تنقيبه عنهما ، بل تناولهما تناولا هيناً سهلا بعد إذ غير وبدل شيئاً من صورتهما العالقة بالذاكرة [١] » .

وينتقد (دريدن) الأديب الإنجليزى المعروف المدرسة الفرنسية فى قصرها المسرحية على عقدة واحدة « بأن الممثلين يتخـــذون المسرح للموعظة كأنهم قساوسة ، وأن المسرحيات مليئة بالخطب الطويلة حتى لقد تبلغ إحداها مائة سطر وإذا لم تكن فى المسرحية مثل هذه الخطب التى تتيح لهم مخاطبة الجمهور بهذا المقدار من الطول عدوا ذلك إهانة لهم من المؤلف »[٢] ، ولا ريب أن هذا الطول فى الخطبة نشأ - كما بينا - من بساطة موضوع المسرحية وقلة عدد الممثلين وتركيزها تركيزاً مخلا حول فكرة واحدة لا تتعداها .

وقد وضح (بنيامين كونستان)[٣] الفرق بين المسرحية الألمانية المتحررة من

---

(١) مورياك : الرواية والروائى ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢ .

(٢) Dramatic Criticism. P. 193.

(٣) فى كتابه : افكار عن مأساة ولنشتين والمسرح الالمانى :
Réflextion sur La tragédie de wallenstein et sur La thèatre allemnde.

قيود تلك القوانين ، المعنية بالشخصيات والحوادث الثانوية واللون المحلى ، وبين المسرحية الفرنسية الاتباعية بقوله : « يلجأ المؤلفون الألمان لتقوية شخصيات أبطالهم إلى عدد من المواقف الثانوية لا تسمح بها المسرحية الفرنسية ، ومع ذلك فان هذه المواقف الصغيرة تبعث فى المناظر المعروضة كثيراً من الحياة وتشيع فيها جواً من الصدق والواقعية » ، ويضيف على ذلك قوله : « إن الألمان يجنون فوائد كبيرة من الأساليب ، فالمقابلات التى تأتى مصادفة ، وقدوم الأشخاص الثانويين الذين لا علاقة ماسة لهم بالموضوع يتيح لهم تأثيرات لا علم لنا بها فى مسرحنا . فى مآسينا كل شىء يجرى مباشرة بين الأبطال والجمهور ، أما الأشخاص القلائل الذين اعتادت مسارحنا أن تطلق عليهم اسم أمناء الأسرار Les confidents فلا يقومون بغير أعمال تافهة ، لقد وضعوا ليصغوا إلى أبطال الرواية ، وليجيبوا أحيانا ، وليجيئوا بين حين وآخر بنبأ موت البطل ، لأنه لا يستطيع أن يخبرنا عنه بنفسه . غير أنك لا تلمس لوجودهم مغزى ما ، كل تفكير ، وكل حكم ، وكل حديث فيما بينهم محظور بشدة ، أما فى المآسى الآتية فانك تجد إلى جانب الأبطال نوعا آخر من الممثلين ، يشهدون بأنفسهم على نحو ما حوادث الرواية الرئيسية التى لا تمسها إلا من طرف بعيد . وقد ظهر لى أن تأثير الأبطال الأساسيين على هذه الطبقة من الأشخاص يزيد فى تأثير النظارة الحقيقيين الذين تتحد آراؤهم حينئذ إلى حد ما ! وتتلون بآراء هذه الطبقة الوسيطة التى تكون أقرب من جمهور النظارة إلى مواقف الأبطال ولكنها تقف مع ذلك موقف الحياد »[1]

رأيت إذاً من كل ما تقدم ما جرته على المدرسة الاتباعية ومسرحياتها تلك القيود الثقيلة والتمسك بوحدة العمل : تضييق على المؤلف والممثل ، إطالة فى الحوار والخطب ، قلة فى الحركة ، تجريد الرواية من الأشخاص الثانويين

---

(١) راجع Idées et doctorines Littérares ou XXIé Siécle. Par Vial et denise P. 191.

وراجع كذلك الادب الفرنسى لحسيب الحلوى ص ١١٧ .

والحوادث الثانوية واللون المحلى ، وتركيزها بكل كلمة فيها حول الأبطال والحوادث الرئيسية . وفى هذا كله مجافاة للحرية الفنية وللطبيعة . وقد بينا آنفا ما قيل من مثالب التقيد بوحدتى الزمان والمكان ، وسيتضح الموضوع أكثر من ذى قبل حين نعرض للمسرحية عند شكسبير ، وحسبنا أن نذكر الآن أن هذه القيود لم تدم طويلا ، وأن أدباء فرنسا ثاروا فى وجهها ثورة عاتية . وإليك ما قاله هوجو فى مقدمة مسرحيته (كرومل) «لقد آن الأوان لنقولها كلمة جريئة، إنه يبدو غريبا فى هذا العصر الذى صارت فيه الحرية كالضوء تنفذ إلى كل شىء أن تحبس عن أشد شىء استحقاقا للحرية وهو أمور الفكر . . . لنلق أرضا هذا الملاط الذى غطى واجهة الفن، فليست هناك قوانين ونماذج ، أو بالأحرى ليس هناك من قوانين إلا قوانين الطبيعة العامة التى تطبق على كل الفنون والقوانين الخاصة التى تتطلبها كل قطعة على حدة والتى تنجم من الظروف المعينة لكل موضوع بذاته . القوانين الطبيعية خالدة ، وداخلية ، وثابتة ، والقوانين الخاصة : متنوعة وظاهرية ، ولا تستخدم إلا مرة واحدة ، الأولى هى العمد التى تحمل المنزل ، والثانية هى العوارض الخشبية التى تنقل من واجهة لأخرى[1] .

٢ — ومن الأمور التى التزمها أساتذة المدرسة الاتباعية إقصاء الحوادث العنيفة ، والأعمال الرهيبة ، فلا تمثل أمام النظارة ، كما فعل كورنى فى وصف المعركة التى دارت بين أبناء كورياس وأبناء هوراس ، وكان يكتفى بالإخبار عنها فى وصف طويل أحيانا وقصير أحيانا أخرى .

ولقد علمت أن المسرح الإغريقى تجنب تمثيل الأعمال العنيفة ، لما وقر فى نفوس الناس حينذاك بأنه مكان خاص بالعبادة جدير بالاحترام ، ولذلك حذت المدرسة الاتباعية حذو الإغريق فى هذا التقليد ، وإن لم يكن لهم عذر الإغريق فى تجنب العنف والقسوة ، فليست مسارحهم أماكن للعبادة وليست مسرحياتهم مما يدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولكن راق لهم ذلك لأن فيه تركيزاً فى العمل . واهتماماً بالفكرة الرئيسية التى هى الغاية من المسرحية ، وقد عزا فولتير

(1) Victor Hugo Préface Cromwell, Hatzel. et.

وهو من أشد المعجبين بتلك المدرسة هذا التقليد إلى إفراط فى الرقة ، ولكنه على الرغم من تمسكه بقواعد تلك المدرسة وقوانينها الصارمة ، ودفاعه عنها دفاعاً مجيداً ولا سيما عن (بوالو)(١) ونعته المدرسة الاتباعية بأنها مدرسة الوضوح، والنظام والعظمة ، والوصول إلى أعماق النفس الإنسانية ، وأنها تقف موقفاً وسطاً بين العقل ، والعاطفة ، والخيال ، وأن العصر الذى سادت فيه هذه المدرسة هو عصر الكمال الأدبى — على الرغم من كل هذا فانه لم يرض عن إقصاء الأعمال العنيفة عن المسرح ، ودعا إلى اقتباس العواطف القوية والمواقف الجريئة الحاسمة ، ودعا إلى وجوب العناية بجو المسرحية ليكون فسيحاً جليلا أخاذاً ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف بروتس وهو يجمع إليه جماهير الشعب الرومانى ويخطب فيها خطبته المشهورة وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر(٢) .

إن المسرحية كما ذكرنا قطعة من صميم الحياة ، ولا تؤتى الغرض منها إلا إذا مثلت كاملة غير منقوصة ، مع مراعاة إمكانيات المسرح ، ولا شك أن وضع قانون يحذف من المسرحية كل الأعمال العنيفة فيه مجافاة للطبيعة، وتناقض مع واقع الحياة ، وقد سبق أن ذكرت لك رأى فيكتور هوجو وهو من زعماء المدرسة الإبداعية الفرنسية فى هذا الموضوع وسخريته "اللاذعة وقوله : « بأن الإخبار عن هذه الحوادث التى تقع فى الكنيسة أو فى الميادين العامة ، قد أغرانا مراراً بأن نصيح فى الممثلين : أحقاً ما تقولون؟ قودونا إلى تلك الأماكن فلا شك أن ما يحدث ثمة ممتع ، ويجب علينا أن نراه »(٣) .

٣ — ومن المبادىء التى التزمها كتاب المأساة الاتباعية وحرصوا عليها كل الحرص وحدة النغم Unité de ton ويعنون بهذه الوحدة عدم الخلط بين الجد والهزل فى مسرحية واحدة ، بل ينبغى أن تكون الرواية مادة واحدة ،

---

(١) Voir son Epitre à Boileau.

(٢) Voltaire : Le Siécle de Louis XIV , Chap., XXXII .

(٣) Victor Hugo. Préface de Cromwell. Haizel, ed.

ونفساً واحداً وطعماً واحداً ، لا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا النقد بالسخرية ، ولا العظيم الشائق بالرذل الساقط(١) ، وبذلك جاءت مآسيهم كئيبة ، مفرطة فى الجد والصرامة ، عنيفة فى خاتمتها لا تعرف كيف تسرى عن الجمهور بعض الشىء ، أو كيف تصور الواقع كما هو فى الحياة ، فان الحياة ليست جداً خالصاً ، ولا عنفاً مستمراً ، وهم فى هذا يقتفون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوريبيدس ، وكما شرح لها أرسطو ، فانها كانت بهذه الطبيعة(١) .

لقد ثار أدباء فرنسا فيما بعد على ذلك المبدأ ودعوا إلى التحرر منه متخذين من شكسبير — الذى عرفهم به فولتير — قدوة ، ورأوا فى هذا القيد خروجا صريحاً على الطبيعة التى تتعانق فيها الأشياء والأضداد ، وتمتزج المصالح العريضة والأفكار الرائعة ، والعواطف السامية بالأهواء الدنيئة والشهوات العارمة والحاجات الجافية والعادات الوضيعة(٢) .

ولقد وضح فيكتور هوجو ما فى هذا المبدأ من التناقض مع الطبيعة الإنسانية والطبيعة الصامتة فى مقدمة مسرحيته كروموبل تمام التوضيح حيث قال : « منذ أن قالت المسيحية للإنسان ، إنك مكون من عنصرين أحدهما فان والآخر خالد ، أحدهما جسدى والثانى روحى ، الأول مقيد بالرغبات والغرائز والشهوات ، والثانى يسمو على أجنحة الحماسة والمجد ، الأول ينحنى دائماً نحو أمه الأرض والثانى يتطلع دائماً نحو السماء — موطنه ، منذ ذلك اليوم خلقت المسرحية . أثمة شىء آخر فى الحقيقة غير هذا التناقض الذى يحدث كل يوم وهذا الصراع الذى يقع فى كل لحظة بين مبدأين متعارضين موجودين دائماً فى واقع الحياة ويتنازعان الإنسان منذ مهده إلى لحده ؟ ؟ .

---

(١) Van Tieghem. P. 51.

(٢) انظر كتاب الشعر لارسطو ترجمة عبد لرحمن بدوى ص ٣٥ .

(٣) Van Tieghem. P. 51.

لقد خلقت المسيحية الشعر ، أعنى شعرنا المعاصر أى المسرحية ؛ لأن طبيعة المسرحية هى تمثيل الواقع والواقع ينجم عن الازدواج الطبعى لنوعين : الرقيق والغليظ ، اللذين يتعارضان فى المسرحية كما يتعارضان فى الحياة ، وكما يتعارضان فى الوجوه ؛ لأن الشعر الصادق ، والشعر الكامل هو فى انسجام المتناقضات . إذاً فلنقلها كلمة جريئة : « إن القوانين التى يجب أن تسيطر على الفن هى تلك القوانين التى تتحكم فى الطبيعة »(١) .

ويقول (درايدون) الأديب الإنجليزى المعروف : ربما لاءمت تلك الكآبة الفرنسيين ، أما نحن الإنجليز فكتئبون بطبعنا وفى حاجة إلى مسرحيات فيها شىء من البهجة والمرح »(٢) .

وفى الحق إن المسرح الإنجليزى لم يتقيد بهذه القيود ولا سيما فى عصره الذهبى عصر شكسبير ، بل كان يعرض فى المسرحية الواحدة صورة صادقة عن الحياة .

ولكن هل أثر الفرنسيون الكآبة حقا ؟ كلا ! ولكنهم آثروا اتباع تلك القوانين الصارمة التى وضعوها ، وآثروا عدم الخروج من هذا الإطار الضيق الذى صنعوه بأيديهم ، ولقد عرفت آنفاً من أهم مبادئهم تفضيل الصنعة على الموهبة الطبيعية ، فهذا التهذيب ، وإقصاء الأعمال العنيفة ، وعدم السماح بعرضها على المسرح هو من قبيل الصنعة ، أما مبدؤهم الأول وهو تقليد الطبيعة، فقد علمت أنهم لم يقلدوها مباشرة وإنما عن طريق تقليد الأدباء القدامى ، على أنهم إذا نقلوا من الطبيعة جعلوها مثالية أولا قبل أن يصوروها(٣) . وأخيراً لقد كانوا فى هذا القانون مخلصين لتعاليم أرسطو حين قال : « والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحى ، ويمكن أيضاً أن ينشآ عن ترتيب الحوادث . والأخير أفضل..

---

(١) Victor Hugo. préface de Cromwell

(٢) Dvamatic criticism, p. 196. 19

(٣) Van Tieghem. P. 39

ومن عمل فحول الشعراء ، وذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بمصرعاها وإن لم يشهدها . . . . . أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحـــده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية »[1] .

لقد ترتب على التمسك بوحدة النغم أن خلت المآسي الاتباعية من الشعر الغنائي وهذه من الظواهر الواضحة جداً والتي تميز بين (التراجيديا) أو المأساة الاتباعية وبين (الدراما) أو المأساة العصرية .

٤ — ومن القواعد التي التزمتها المدرسة الاتباعية في المأساة المطابقة ، وقد عرفها أحد الأدباء الفرنسيين[2] بقوله : « إن الذي يجعل الشيء جميلاً في أعيننا هو انسجامه مع طبيعته الخاصة ، وانسجامه مع طبيعتنا، وهو بذلك يفسر مبدءاً هاماً من مبادىء المدرسة الاتباعية ، ولكي يتضح لنا هذا المبدأ علينا أن نذكر ما قاله أرسطو في هذا الموضوع فانهم أخذوه عنه واتبعوه فيه ، وقد اشترط أرسطو أربعة شروط للمطابقة المطلوبة .

١ — أن تكون الأخلاق فاضلة .

٢ — وأن تكون الأعمال متفقة مع الأخلاق ، فيمكن للشخص أن يوصف بالرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك .

٣ — أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات والتقاليد ، ويعني بهذا التشابه بين الشخص كما تصوره المسرحية ، وبين شخصيته كما رسمها التاريخ أو الأساطير .

٤ — إثبات خلقه في خلال العمل الأدبي أو المسرحية ، أي أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماسك الصفات .

---

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٨ .

(٢) Vicol : Trité de La Vraie et de La Fausse beaute, P. 219 VanTighem P. 45.

فأرسطو يرمى بهذا إلى تجنب المسرحية تصوير الأخلاق الرديئة ، بل يدعو الشاعر فى موطن آخر لأن يغير أخلاق الشخصيات الرديئة ليجعلها جيدة : « ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا وجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ، كذلك الحال فى الشاعر إذا حاكى أناسا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، وجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين »(١) .

ويدعو ثانيا إلى أن تتفق أعمال الإنسان مع خلقه فالذى من خلقه الشجاعة يجب أن تدل أعماله على الشجاعة فلا يجبن أو يتضرع أو يذل أو يفر من معركة ، والذى من خلقه الكرم يجب أن تدل أعماله على الكرم ولا يأتى بما يخل بهذه الصفة قولا أو عملا . ويدعو ثالثا إلى أن يشابه الممثل فى أقواله ومزاجه البطل التاريخى الذى يمثله ، فلا يكون ثمة تناقض بين الحقيقة التاريخية وبين التمثيل ، فاذا كنا نخرج مسرحية عن كنجيزخان وقد جاء فى التاريخ أنه كان أعرج قصير القامة فلا يصح أن يمثله على المسرح عملاقا سليم البدن خاليا من العرج . وإذا كنا نمثل شخصية رجل فلا يصح أن يرد على لسانه كلام خاص بالنساء أو حركة من حركاتهن ، وقد عاب أرسطو على (ميلانا) فى خطبته التى تكلم فيها على لسان امرأة عاقلة ، وإذا كنا نمثل ملكا فيجب أن ندل كل أقواله وأفعاله على ذلك ، فلا يأتى بما يقوم به السوقة أو يتفوهون به . . . وهكذا .

ويدعو رابعا إلى عدم التناقض فى أخلاق الشخصية أو أفعالها ويقول : « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء (منطقى) مع نفسه فيجب أن يظل دائما غير متكافىء »(٢) ، فالشجاع يظل شجاعا حتى آخر المسرحية ، فلا يكون تارة جبانا وتارة شجاعا أو العكس ، ولقد عاب أرسطو على (إيفجينيا)

---

(١) راجع كتاب الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٤٢ لى ٤٤ .

(٢) نفس المصدر .

لأنها فى موقف تضرعت حتى لا تقتل ، وفى موقف آخر تتقدم إلى الموت بشجاعة ويقول : إن هذه لا تشبه تلك .

أما المدرسة الاتباعية فقد رأت كما ذكرنا « أن يكون الشيء منسجماً مع نفسه موافقاً لطبيعتنا » وهذا قد يدعو إلى التناقض ، فكيف أمثل شخصية خلقية متفقة مع عصرها ومع تقاليد الأساطير أو التاريخ ، وفى نفس الوقت منسجمة مع ذوق الجمهور الذى يشهدها ؟ ، ألا يصح أن يكون فى التاريخ ما يؤذى ذوق الجمهور الذى يجهل الحقائق التاريخية ؟ وإذا خيرت بين الحقيقة التاريخية وبين ذوق الجمهور فأيهما أفضـــل ؟ يقول أدباء المدرسة الاتباعية : التضحية بالتاريخ الصحيح إذا تعارض مع ما يعتقده الجمهور تاريخاً(١) .

وبهذا لم يتقيد الأدباء الاتباعيون بتعاليم أرسطو ، وكان كورنى فى روايته (السيد) أول من ثار على ذلك ، وأخضع التاريخ لذوق الجمهور ، وتعرض للنقد ، واختلف النقاد فيما عمل ما بين مادح وقادح ، وقد هنأه (بلزاك) حينما أخرج روايته (سينا) بقصيدة شعرية جاء فيها : « أنت مهذب العصور الخوالى حينما تكون فى حاجة إلى تزيين أو دعم ، إن ما تقرضه التاريخ لهو أجمل مما تستدينه منه » .

وبناء على هذا التقليد لا يقبل النقاد أن تمثل على المسرح المناظر الخليعة الداعرة والمشاهد العنيفة المفجعة التى لا تستسيغها الأذواق المهذبة ، وإنما يكتفى بالإخبار عنها عن لسان أحد الممثلين(٢) .

إن قانون المطابقة جليل الخطر عظيم الأثر فى النتاج المسرحى ، ويحتاج فى تطبيقه حتى تصل المسرحية إلى درجة الكمال ، لثقافة واسعة ، ونظرات ثاقبة فى حالة المجتمع وفى نفسية الفرد وتفهمها تمام الفهم حتى لا يخلط المؤلف وينسب

---

(١) Van Tieghem. P. 46

(٢) Van Tieghem. P. 45 - 47.

إلى إنسان ما أو مجتمع ما ما لا يصح أن ينسبه إليه ، وكلما كثرت الشخصيات فى المسرحية وطبق المؤلف على كل منها هذا القانون دل على قدرة وبراعة وعبقرية . ولقد بلغ شكسبير فى ذلك الغاية ، ولم يلحقه لاحق أو يسبقه سابق فيما وصل إليه ، لأن مسرحياته تفيض بمئات الشخصيات ، ولم يحدث مطلقاً أن كبا فى تطبيق قانون المطابقة هذا .

إن كثيراً من الناس لا يفهمون وجه المعجزة فى جعل أناس كثيرين يتكلمون كما ينبغى لهم أن يتكلموا ، ويعملون كما ينبغى لهم أن يعملوا ، ويعرضون لها فى المعرض الذى يلائمهم من الفكر والخلقة والسن والحالة النفسية والمقام . فهؤلاء عليهم أن يذكروا المشقة التى يعالجونها حين يعن لهم أن يصفوا إنساناً يعرفونه ويعاشرونه ، ويسمعون كلامه فى كل موقف ، ويشهدون عمله فى كل مجال . إنهم يعانون مشقة عظيمة فى استجماع تلك الأقوال والأعمال ، ثم فى تحليلها وتقسيمها ، ثم فى استخراج ما وراءها من المشارب والطباع . ثم فى نقل تلك المشارب والطباع إلى أوصاف فى اللغة تطابق الحقيقة ، وتدل على صاحبها أصدق دلالة .

فاذا كان هذا مبلغ المشقة فى وصف من نشاهد ونعاشر فأشق منه جداً أن نصف من نتخيله أو نقرأ عنه ، أو نخلقه على غير مثال نراه . وأصعب من هذا وذاك أن نترق من الوصف إلى تركيب الشخص ، وإرساله مرسل الأحياء حين يشعرون ويتكلمون ويعلمون . نعم ! ذلك أصعب جداً من مجرد تسمية الصفات وسرد عناوين الأخلاق والكفايات ، فانك قد تنظر إلى الرجل فتعرف مكره واحتياله ، ولكن المسافة لا تزال بعيدة بين هذه المعرفة وبين أن تبين لنا كيف يعمل الماكر المحتال فى كل حادث تتفق له ، وكل موقف يجمعه بسواه ، والمسافة لا تزال بعيدة أيضاً بين تبيين عمله فى الحوادث والمواقف ، وبين خلق تلك المواقف والحوادث خلقاً يناسب جمل أحواله وأحوال المشتركين معه فى الرواية الواحدة . وقد تعرف المئات من الناس كلهم يوصفون بالصدق والعلم والمروءة والدماثة ، ولكنك تنظر إليهم إذا تأملتهم فتعلم أنهم شخصيات

متعددة متفرقة على اتفاقهم فى أسماء الصفات والطباع ، بل نجد أن أحدهم قد يعمل فى حالة من الحالات ما يأبى أن يعمل غيره ، ويقول فى شىء من الأشياء ما لا يقوله الآخرون . فالوصف إذاً مشقة عظيمة ، ولكنه قدرة لا تذكر إلى جانب القدرة على تركيب الشخصيات والمواقف ، والفرق بينهما كالفرق بين من يتفرج ويفهم ما يتفرج به وبين من يخلق الشىء الذى لا يفهمه الناظرون(١) .

والفرق بين المدرسة الاتباعية وبين شكسبير فى هذا أنهم يجعلون شخصياتهم مثالية ، ويغيرون فى التاريخ كما يشاءون حتى يناسب أذواقهم ، وأذواق جمهورهم : أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هى فى طبيعتها ، ويعرض التاريخ بما يطابق الصدق أو بصورة تجعلنا نؤمن بصدقه ، ولا شك أن عمل شكسبير أشق ، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس . وأدخل فى باب العبقرية منهم .

٥ — ومن المبادىء التى التزمتها المدرسة الاتباعية فى المأساة عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات فى تطور العمل المسرحى ، والوصول إلى الحل ، فالعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع ، وليس من الضرورى أن يكون واقعياً ، وبهذا يتوقف على ذوق الجمهور واعتقاده . وقد أثار أرسطو هذا الموضوع وفرق بين الشعر الذى يرمى إلى تصوير المثل الأعلى وبين التاريخ الذى يصور الأحداث الواقعية ؛ لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملا بين الأفعال لا يكفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده ، وعالم الشعر وإن كان مخالفاً للواقع أقدر على إدراك أسرار القلب الإنسانى ؛ لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات . وفى ذلك يقول أرسطو : « إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن

---

(١) ساعات بين الكتب ط ٣ ٢٣٠ — ٢٣١ .

المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى (أى يرمى إلى التعميم) بينما التاريخ يروى الجزئى ، وعنى بالكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرمى الشعر . وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص(١) .

ونستطيع أن نفسر كلام أرسطو على أنه يدعو إلى أن يكون الأشخاص مثاليين ، والحوادث محتملة الوقوع لا واقعية ، ويدعو كذلك إلى تعميم الأدب وتصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة ، وبما أنه يدعو إلى أن تكون الحوادث محتملة الوقوع فهو يتجنب الأمور غير المألوفة وغير المقبولة أى العجائب والغرائب وخوارق العادات(٢) . ولقد أفضنا فى موضوع سابق فى موضوع تعميم الأدب والمثالية . وعلينا الآن أن نذكر كلمة عابرة عن الأفعال العجيبة والمدهشات التى تمثل على المسرح بقصد اجتذاب الجمهور ، أو خوارق العادات ، والصدفة التى تساعد على تطور الحوادث والوصول إلى الحل . لا ريب أن الإنسان بما ركب فيه من فضول وتطلع تجذبه الأمور الغريبة وتثير اهتمامه ، فكيف يمكن التوفيق بين هذه النزعة وبين ما قررته الاتباعية بأن يكون العمل محتمل الوقوع Vraisemblable . يقول شابلان Chapelain : إن طبيعة الموضوع هى التى تنتج الأشياء المثيرة بسلسلة من الأسباب ، لا قسراً ولا بأمور خارجية . إن الحوادث تحل محل الغرائب لأن العقدة فى القصة تعتمد على الأفكار وعلى اللغة الفنية لا غير ، بحيث يدع الممثل الموضوع ليقف عند حد البلاغة والتزيين(٣) ، وهو يعنى أن الممثل بما أوتى من قدرة على الإلقاء والمؤلف

---

(١) كتاب الشعر ص ٢٦ .

(٢) Van Tieghem No, 45.

(٣) Fréface a L'Adonis, p. 40 et Van Tieghem P. 47.

بما أوتى من قدرة على التصوير يستطيعان أن يبعثا فى نفوس النظارة الرعب والرهبة وكل العواطف المثيرة من غير أن يلجآ إلى أمور خارجية ، أو حوادث خارقة للعادة . وكذلك يعتمد التأليف المسرحى فى إثارة الاهتمام على الأسباب والعلل، فالكارثة التى تحل بالبطل ليست وليدة ظروف خارجية كما كان الأمر عند الاغريق ، وإنما هى نتيجة أخطاء وقع فيها ترتبت عليها تلك النتيجة المفجعة .

ولا شك أن مبدأ سيطرة العقل الذى اعتنقه أدباء المدرسة الاتباعية كان يقف ضد الاتجاه إلى خوارق العادات والصدفة ، ويدعو إلى المنطق الحاد ، منطق الأسباب والعلل والمقدمات التى تفصل فى مصير البطل(١) ويحتج الاتباعيون لمبدئهم هذا بأن اعتمادهم على تطور العواطف والحوادث بدون مفاجأة خارجية يقوى العبرة الأخلاقية ؛ لأن الإنسان يرعوى عن غيه ويتبين رشده حين يرى ما يؤدى إليه جموح الأهواء وازدراء الفضائل من حسرة وألم ، فى حين أنه لا يرى أى عبرة نفسية إذا شاهد المحنة وقد خلقها الحظ ، أو جاءت بها المصادفة .

ونعود فنقول . إنها الصنعة فى الأدب والتكلف المبالغ فيه ، فالإنسان لا يتحكم فى مصيره ، وليس مصيره وليد أفعاله وحدها ، وإنما هناك المفاجآت والصدفة ، والقضاء والقدر ، ولا يستطيع امرؤ مهما أوتى الحكمة والدربة ، والبصيرة النفاذة أن يتفادى أحكامها . إن المجرى الطبيعى للحوادث أن تكون مزيجاً بين فعل الانسان وما قدمته يداه وبين المؤثرات الخارجية التى لا قبل له بها ، ولا يستطيع لها دفعاً أو رداً . ولقد استطاع شكسبير بما أوتى من قدرة وعبقرية وحسن تفهم للطبيعة البشرية أن يتجنب ما وقعت فيه المدرسة الاتباعية من تكلف وآلية ومنطق حاد فى مصير أبطاله ، وما وقع فيه المتطرفون من أدباء المدرسة الابداعية الذين ربطوا مصير أبطالهم بالظروف الخارجية

---

(1) Van Tieghem P. 48

ومناوأتها لهم ليس غير ، بل جمع بين الأمرين : تجد ذلك فى روميو وجوليت فقد قدر القسيس شيئاً وأرادت المقادير سواه فقد خدر جولييت وبلغ روميو أنها ماتت فانتحر وقد كان على القسيس أن يدخل فى حسابه هذا الاحتمال ، ولكن يعد من التجنى على شكسبير أن نعزو الكارثة إلى تأخر الرسول بالخبر الصحيح وحده ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كالعداوة الموروثة بين أسرتى الفتى والفتاه ، وبلادة الإحساس فى قلوب الآباء ، وحرارة الحب وطيش الشباب .

وقد بلغ الصراع النفسى فى (ماكبث) غايته إلى حد يقرب من الجنون ، ومع ذلك فلم تكن كارثته نتيجة لهذا الصراع النفسى الداخلى ، وإنما كانت كذلك أثراً لتلك الحروب التى أعلنها أشياع الملك القتيل حين أبوا أن يستكينوا للأمر الواقع ففروا من وجهه ، وأخذوا يعدون أنفسهم لصراعه والتغلب عليه وقد كان لهم ما أرادوا . ومن هذا المزيج بين أخطاء الإنسان وتصرفاته وأعماله ، وبين عنصر المفاجآت المحتملة الوقوع ، وتدخل تلك القوة الغيبية وهى القضاء والقدر ـ كانت عظمة شكسبير الفذة ، وتفرده بالعبقرية .

٦ ـــ ومن المبادىء التى التزمتها المدرسة الاتباعية الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه . وكان اتجاههم فى الغالب للتاريخ الرومانى والأساطير الإغريقية ، أما الموضوعات الحديثة ، والتاريخ الحديث ، والطبيعة الظاهرة ، والمسائل الاجتماعية ومشكلات الوقت فلم يعيروها التفاتاً[1] .

ولم تكن كل موضوعات التاريخ قابلة للاقتباس أو صالحة للمأساة ، بل قسمها (دوبنياك) إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية ، وموضوعات المؤامرات ، والموضوعات الاستعراضية ، وقد زكى للمأساة النوع الأول ممزوجا بالثانى . أما العاطفة فان أرسطو اختار منها نوعين فحسب : الرحمة والخوف ، أما الخوف فقد

---

(1) Van Tieghem P. 53.

استبعد فى القرن السابع عشر محافظة على التمشى مع ذوق الجماهير ، وبقيت الرحمة ، وأضاف كورنى إلى الرحمة الإعجاب ، وأضاف راسين الحب ، ولا شك أن الحب عاطفة عامة ، ولكن (كورنى) كان يراه غير ملائم للمأساة لأن الأدب إذا كان يسعى لإثارة عاطفتى الرحمة والإعجاب فى قلوب النظارة ، فهل يستطيع أن يخلق الحب فى قلوبهم ؟ إن الحب وسيلة فى العمل المسرحى لا غاية ، وإن وقار المأساة يتطلب مشكلة عظيمة من مشكلات الدولة ، أو عاطفة أنبل من الحب أو أحط منه كالطموح أو الانتقام لتبعث فى القلوب رعبا أشد من فقد الحبيبة . وإذا كان لا بد من الحب فى المأساة فليكن له المكان الثانى مخليا المنزلة الأولى لتلك العواطف السامية ، إن الحب عاطفة مملوءة بالضعف ، وبذلك لا تصلح أن تكون أساسا لمأساة زاخرة بألوان البطولة[1] » .

ولذلك كان (كورنى) يختار مايبرز الشجاعة الأدبية وسمو الإنسان وبطولته وقوته ، ونرى ذلك واضحا فى مسرحياته جميعاً : ففى (السيد) صراع بين الحب والشرف ينتصر فيها الشرف فى النهاية . وفى (هوراس) صراع بين ماتوجبه الوطنية وما توحى به روابط الأسرة ، وتنتصر فيه الوطنية آخر الأمر وفى (سنا) و (نيكوديم) صراع بين المرء ونفسه ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء العاطفة والرغبة .

والطابع الذى يميز أشخاص مسرحياته جميعا هو أنهم من ذوى النفوس الكبيرة الذين يسمون على الطراز البشرى المألوف . هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان .

وعلى الرغم من كورنى فقد ارتضى المؤلفون والنقاد تمشيا مع ذوق الجمهور أن يدخل الحب فى المأساة ، وقد اتخذ منه (راسين) موضوع مآسيه ، وآثار الرحمة فى القلوب على صرعى الحب .

---

(1) Lettre a Saint - Evremond. Voir : Van Tieghem. P. 34 et 60.

وكان من الطبيعي فى المأساة الاتباعية ـ وقد اتخذت من التاريخ مورداً تقتبس منه ـ أن تعنى بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة ، لأن هؤلاء هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم ، فى وقت ساد فيه حكم الفرد ولم يكن للشعب أو الطبقة الوسطى أى شأن يذكر فى الدولة . ولذلك كان أبطال المأساة الاتباعية من الملوك والأمراء لاغير ، ولم تكن تتسع ـ لحرصهم على البساطة والتركيز وقلة عدد الممثلين ـ لعرض بعض الشخصيات الشعبية لدراستها أو التعرف عليها وقد لايكون فى اختيار الملوك والأمراء ومجال حياتهم وتقاليدهم ومآسيهم موضع مؤاخذة . ولكن أن يقصر الأمر عليهم دون سواهم ، ويهمل سواد الشعب مع أن فيه من العواطف ، وله من الأعمال المجيدة مايصح أن يكون موضوعاً شائقاً جذاباً للمأساة ـ هو موضع النقد . وقد قال مورياك مدافعاً عن وجهة نظر الاتباعيين هذه : « يقول لى بعض النقاد المعنيين بمسائل الشعب : إنك لاتتكلم أبداً عن الشعب ، فلماذا أفرض على نفسى وصف بيئة لاأعرفها كل المعرفة ؟ ليس المهم أن تبرز على المسرح حياة (دوقة) نبيلة ، أو من الطبقة الوسطى ، أو بائعة جائلة ، بل المهم أن نصيب كبد الحقيقة الإنسانية . . . وهذه الحقيقة الانسانية التى نسعى إليها : هذا النبع المتوغل فى أطباق الثرى ينز من سطح الحياة الناعمة كما ينز من سطح الحياة الكادحة ، فكل منا يحفر فى المكان الذى ولد وعاش فيه . فليس هناك روائيون للطبقة العليا ، وآخرون للطبقة الدنيا ، بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون ، فعلى كل منا أن يحرث أرضه ولو صغيرة . ويستخرج منها البركات ، لا أن ينفر منها ويتهرب إذا لم تكن له رغبة فى الحرث ، ولنذكر قول (لافونتين) على لسان بطله : إن الأغوار هى التى تعوزنا[١] » .

وفى الحق أن أدباء المدرسة الاتباعية عاشوا مستظلين بظل الملوك والوزراء والحكام ، فهذا كورنى يتلقى من الكاردينال (ريشيليو) جائزة مالية طيبة مكافأة

---

(١) مورياك : الرواية والروائى ترجمة عادل الغضبان . مجلة الكتاب عدد فبراير ١٩٥٣ ، ص ١٨١ .

على إجادته فى مسرحية (السيد) والرواية تمثل أمام الملك ثلاث مرات، وفى قصر ريشيليو مرتين . وأما راسين فانه بدأ حياته الأدبية مداحا للملك وعاش طول حياته يعمل ليرضى الملك ووزراءه . لقد تعاون على إنشائه كما يقول فولتير : « لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوربيدس[1] » .

وماذا عسى أن يهتم الملوك والحكام الذين تمثل أمامهم هذه المآسى إلا بحياة ملوك وحكام مثلهم ؟ لقد كانت أغلبية الشعب فى ذاك الوقت غير متعلمة : وكان الذى يقدر الشعر البليغ ويفهمه هم الملك وحاشيته والطبقة المستنيرة من الشعب وهى فى ذاك الحين الطبقة الغنية .

على أن المدرسة الاتباعية فى الواقع لم تعن بالشخصيات التاريخية لذاتها وإنما اتخذتها موضوعاً للدراسة . إنهم فى نظرهم نماذج بشرية سميت بأسماء تارة تكون أسبانية كما فى رواية (السيد) وتارة تكون رومانية كما فى (هوراس) إن المهم هو الفكرة التى تبنى عليها المأساة ، لا الشخصيات التى يرد ذكرها ، وإذا كان مورياك يدعى بأنه لا يعرف إلا حياة الملوك والأمراء ، ولذلك يجيد الحديث عنهم ، فأدباء القرن السابع عشر لم يعرضوا لشىء مما يحيط بحياة الملوك والأمراء ، فاللون المحلى مفقود فى مسرحياتهم، ولقد ذكرنا آنفاً أنهم كانوا يرمون إلى التعميم فى الأدب أى أن يجعلوا أبطالهم مثلا عليا ، وأخــذوا من التاريخ العناصر الثابتة فى الإنسان وأهملوا كل ما عداه . « كانت الشخصيات مكبرة وتتحرك فى عالم أوسع من الحياة العادية ، وكانت الصعوبة أمام المؤلف الذى يترك عالم الواقع هى إلى أى حد يمكنه أن يقف فى عالم الخيال من غير أن يصير سخيفاً ، ولقد رأى النقاد فى الأجيال التى تلت ذلك أن كتاب المسرحيات قد بالغوا مبالغات غير مقبولة ، حين حاولوا أن يخلقوا شخصيات مثالية ، ويبالغوا فى الأعمال التى تمت على أيديهم[2] .

---

(١) Le Siécle de Louis XIV. 43 -

(٢) An Introduction to Droma, Newbold Whitfield P. 99 -

وعلى هـذا فليست مسرحياتهم تاريخية بالمعنى الصحيح ، لأنك لا تجد فيها تقاليد القدامى ولا عاداتهم ولا أزياءهم . ولا طرق معيشتهم ، ولأن شعراء المدرسة الاتباعية لم يقصدوا إلى هذا ، وإنما قصدوا إلى وصف أهواء النفوس ، وما يصطرع فيها من عواطف فيغوصون إلى أعماقها ، ويصفون ما يدور فيها من معارك ناشبة بين الحب والواجب تارة وبين الوطنية ومحبة الأسرة أخرى (هوارس) ونغلب الرحمةوالغفران على شهوة الانتقام (حينا) مرة ثالثة. وهكذا إن ما كان يعنيهم هو جوهر النفس الخالدة ، وحقائقها المشتركة العامة التى لا تتغير على مر العصور واختلاف الأوطان ، وهى تحيا فى أذهانهم بحاضرها الأزلى ، الذى يسوى بين اليوم والغد والأمس ، من غير أن ينظر إلى التفصيلات والخصوصيات والمظاهر .

ولقد ترتب على هذا أن فقدت موضوعاتهم كثيراً من حيويتها وحرارتها ، لأنها صارت درساً فلسفياً لا قطعة من صميم الحياة ، لأن فيها تجريداً ، وفيها تعميما ، وفيها فكرة هى الغاية التى من أجلها أنشئت ، وضحى فى سبيلها بكل شىء يبعث فى المسرحية الحياة والحركة ، ويضفى عليها شيئاً من الواقعية والجاذبية التاريخية .

٧ — ومن المبادىء التى أخذ بها الاتباعيون أنفسهم أن يكون لكل مأساة مغزى خلقى ترمى إليه ، وكانوا فى هذا متأثرين بالمسيحية التى لم تقبل تأويل الإغريق لنهاية المأساة ، وأنها من صنع القضاء والقدر ، بل كانت ترى أن ثمة شيئاً فى أخلاق البطل وأعماله وفيما جنته يداه هو الذى أدى إلى تلك النهاية . لقد كان النظارة فى المسرح الإغريقى يذهبون إلى المسرح ليشاهدوا كيف تنتهى حياة البطل بمأساة، أما فى المدرسة الاتباعية فكان الذى يهمهم هو معرفة الأسباب التى تؤدى إلى تلك المأساة[١] .

---

(١) المصدر السابق ٢١ هـ

كان المغزى الخلقى الذى يرمون إليه هو أن الفضلاء الأخيار يجزون جزاء حسناً ، والأدنياء الأشرار يعاقبون عقابا أليما بحيث يسر الخيرون من النظارة ويملأ قلوبهم الأمل والسعادة ، ويستشعر الأشرار منهم الخزى والندامة ، وكان المتزمتون من دعاة هذه المدرسة يودون إقحام بعض الشخصيات التى تلقى بالمواعظ والخطب من منصة المسرح ، بيد أن أساتذة الفن ، ومؤلفى المسرحية لم يجاروهم فى ذلك ، واكتفوا بأن تكون العاقبة كما يشاءون ، من غير إخلال بالفن وإقحام الوعاظ . لقد بشروا وأنذروا على لسان أبطال الرواية أنفسهم فى خلال نزاعهم وجدلهم ، واختاروا مواطن تسدى فيها النصيحة القيمة ، وتساق السيرة والموعظة .

ولم تكن المسيحية وحدها هى التى أوحت إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والمجتمع ، بل وجدوا فى تعاليم فلاسفة الإغريق ، الذين نظروا إليهم نظرة ملؤها الإجلال والاحترام ، واتبعوهم غير وانين ولا مقصرين — وجدوا فى تلك التعاليم ما شجعهم على سلوك الطريق ، فهذا هو أفلاطون فى جمهوريته يقول « إن أول واجباتنا أن نراقب هؤلاء الذين يصنعون الحكايات ، وأن نختار أجملها ، ونرفض الردىء منها . ونقنع الأمهات والمربيات ليقصوا تلك الحكايات المختارة على أولادهم، وبذلك يشكلون أرواحهم بتلك القصص أكثر مما يشكلون أبدانهم[١] » .

ويقول فى موطن آخر : إن أى شخص يصف الآلهة والأبطال وصفا رديئا يشبه المصور الذى لا تأتى صوره مشابهة للشىء الذى يريد رسمه . ومثل هذه الأوصاف يجب أن تصادر ، وأعنى الشاعر الذى يأتى بأكبر الأكاذيب حول الآلهة . يجب أن نمنع بصرامة تداول تلك القصص التى تصور الآلهة يشنون الحروب ا ويحارب بعضهم بعضا ، ويتآمر بعضهم ضد بعض ، فبالإضافة إلى أن

---

(١) The Republic of Plato. P. 66. London Print 1935.

هذه القصص مكذوبة ، يجدر بهؤلاء الآلهة الذين يحرسون مدننا أن يعتقدوا أن من الإثم أن يحارب بعضهم بعضا(١) .

« إن كل القصص التى تدور حول معارك الأبطال كما صورها هوميروس يجب أن نمنعها من دخول مدننا سواء كانت متخيلة أو صادقة ، لأن الطفل لا يستطيع وهو فى سن صغيرة أن يميز بين الحقيقة والخيال ، وكل ما يسمعه يصدقه ويرسخ فى ذهنه على مدى الأيام ! ولهذه الأسباب يجب أن نبذل أقصى ما فى قوتنا فى أن تعلم القصص التى يسمعها الطفل فى أول حياته الفضيلة بأحسن السبل »(٢) .

على أن أفلاطون لا يمنع الكذب إطلاقا ولكنه يراه دواء نافعا لما نسميهم أصدقاءنا إذا أردنا تحويلهم من الشعر الناتج من العبث والاستهتار إلى الخير(٣) .

ويقول كذلك : « يجب ألا يغضب هوميروس أو غيره من الشعراء إذا محونا من شعرهم بعض المقطوعات لا لأنها غير شعرية ، أو لا يتمتع بها معظم الناس ، بل لأنها كلما كانت أدخل فى باب الشعر وجب ألا يسمعها أطفالنا ورجالنا الأحرار الذين يخشون العبودية أكثر مما يخشون الموت . علينا أن نمحو تلك المقطوعات التى تبث الرعب والفزع فى النفوس ، والمقطوعات التى يبكى فيها مشاهير الرجال ويعولون وينـــوحون ونجعلها على لسان النساء ، بل النساء الرديئات ، والرجال الجبناء : حتى لا يقلدهم رجالنا الذين سنكل إليهم حراسة مدننا ، وحتى لا يفقدوا شعورهم بالخزى وصلابتهم ، فيبكوا ويعولوا عاليا لأتفه المصائب ، ويجب ألا نسمح لأى شاعر بتصوير الرجال ذوى المكانة وقد غلبهم الضحك ، بله الآلهة ، حتى لا ينغمس شبابنا فى كل ما يثير الضحك »(١).

---

(١) The Republic. P. 67.

(٢) Ibid P. 68.

(٣) The Republic. P. 73

(٤) Ipid P. 76 - 79.

وهكذا يعنى أفلاطون فى رسم الخطة الأدب حتى يخرج جيلا قوياً صلباً غير خاضع للشهوات الدنيئة من حب للمال ، أو الشرور أو احتقار الآلهة ، ويحارب الأدب الذى يصـــور الظالمين سعداء لا بائسين ، ويحتم على الشعراء أن ينشئوا مقطوعات يصورون فيها عكس ذلك[١] .

وهكذا رأى أدباء المدرسة الاتباعية فى تعاليم ذلك الفيلسوف إخضاع الأدب والتحكم فيه ليكون نافعا ، مقويا للأخلاق الفاضلة ، منفراً من الأخلاق السيئة ، ورأوه يرسم الخطة للأدب حتى يؤدى رسالته فى خدمة النشء والمجتمع على الوجه الذى يجعل الشباب قويا صلبا ، شديد العزيمة ، لا يعرف الخوف ولا الملق ، ولا الرشوة ولا تستعبده شهواته ، وأن يصور الأبطال والآلهة بصورة ترسم للشباب مثلا عليا يحتذونها . فلا تظهر بمظهر الضعف ، أو تنعت بما يسىء إليها ويشوه جمالها فى ذهن الشباب .

ثم جاء أرسطو وشجع ذلك الاتجاه وجعل للأدب رسالة يجب أن يحرص عليها ويراعيها ما استطاع إلى ذلك سبيلا فيقول :

« المأساة يجب أن تحاكى وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التى من هذا النوع) ويجب ألا يظهر فيها الأخيار متنقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار متقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ؛ لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ، ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء[٢] فمثل هذا

---

(١)- The Republic, P. 83 . 84.

(٢) اذا كان الشخص لئيما بطبعه ، وانتقل من السعادة الى الشقاء فقد يكون فى هذا عدالة . ولكن هذا لن يثير فينا رحمة وخوفا . وكلاهما ضرورى فى طبيعة المأســـاة ذلك لأن عدالة القصـــاص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا ، والرضا لا يمكن أن يدخل عنصرا فى تكييف المأساة (عبد الرحمن بدوى — هامش ص ٣٥ من كتاب فن الشعر)

قد يثير عاطفة الإنسانية ، ولـكنه لا يثير الرعب ولا الخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا ، فان الرحمة موضوعها الإنسان الذى لا يستحق شقاء ، والخوف موضوعه الانسان الشبيه بنا ، ففى هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف (ويبقى إذاً البطل الذى هو فى منزله بين هاتين المنزلتين) وهـذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى فى هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتـكبه ، وكان ممن ذهب صيته فى النـاس وترادفت عليه النعم(١) .

فالغرض الأخـلاقى فى رأى أرسطو لا يتحقق إلا إذا أحسسنا بالرهبة من مصير البطل المسىء ، أو أحسسنا بالعطف على البطل الشريف، ولـكن هذا العطف يثير فينا البطل بعمله النبيل لا بمصيره السيء ، لأنه لا ينبغى أن يلقى الخيرون إلا المصير الحميد . وهذا طبعاً يتفق مع تعريف المأساة كما وضعه أرسطو من أنها محاكاة يقوم بها أشخاص بالعمل لا بالرواية فيثيرون الرحمة والخوف ليهذبوا العواطف والأهواء ، فهو يريد من المأساة أن يكون لها غرض خلقى هو تهذيب العواطف والأهواء . وهذا ما ارتآه أساتذة المدرسة الاتباعية ، والتزموه فى مآسيهم ، وكان أبعد شيء عن أذهانهم أن يكون الفن خالصا للفن أو ألا تكون له رسالة خلقية .

وترتب على هذه القاعدة أن صار فى كل مسرحية بطل هو المثل الأعلى الذى يرى الشاعر لجعله نموذجا كاملا، وهذا البطل تسير الحوادث وفق رغائبه وإرادته وينتصر آخر الأمر مهما كانت العوائق أمامه جمة ، ولو كانت مؤهلاته الجسدية وظروفه الخاصة ، وطبيعة الأمور لا تؤدى إلى هذا الانتصار .

نرى عند كورنى مثل هذا البطل فى رواية السيد ممثلا فى شخصية (رودريك)

---

(١) كتاب فن الشعر ترجمة بدوى ص ٣٥ .

فعلى الرغم من أنه شخص لا تجارب له فى الحرب ينتصر على (الكنت) الذى مارس الحرب كثيراً وأبلى فيها بلاء حسنا ، وينتصر على (دون سانش) على الرغم من أن الظروف لا تساعده بل يخرج من كل معركة منتصراً دون أن يمس بسوء ، وما ذاك إلا لأن البطل الفاضل يجب أن يخرج مظفراً من كل معركة ، مرفوع الرأس موفور الكرامة ، وهذا أدل على نبالته ومروءته ، وأجدر بأن يحببه لدى الجمهور ويثير إعجابه . بل إن الحوادث يجب أن تصطنع اصطناعا لتمهد لهذا البطل الخاتمة الحسنة . فجيش العرب يجب أن يقف على الحدود يتهدد البلاد حتى تتاح لردريك فرصة التنكيل به ، وليطغى إعجاب (شيمين) وحبها على دوافع الثأر فى نفسها. وأخيراً لا بد لردريك أن يستولى على قلب حبيبته ويبنى بها ليحقق رغبة الجمهور ، ولتفوز الفضيلة دائما بالسعادة .

ونجد عند راسين هذا المغزى الخلقى واضحا تسخر له حوادث المأساة فضعفاء الارادة وعباد الشهوات والأهواء يجب أن يصابوا بأوخم العواقب ، نرى ذلك فى مأساته المشهورة (أندروماك) فبيروس بن أخيل ملك اليونان الذى هزم طروادة وقتل هكتور وأسر أرملته أندروماك وابنها يقع فى حب أسيرته ويتنكر لحبيبته هرميون ، وهرميون يستبد بها الحقد على أندروماك منافستها وتستبد بها الغيرة فلا تصغى لصوت أوريست الذى دلهه حبها، أما أندروماك: أرملة هكتور فلا تبادل بيروس المنتصر الحب ، وتظل وفية لذكرى زوجها ، ويطالب اليونان بقتل ابن هكتور ، ولكن بيروس يتصدى لحمايته لعل أمه أندروماك ترضى عنه وتحبه ، لقد أنساه الحب الواجب ، وتنكر لحبيبته الأولى وأعمته الشهوة عن صوت النذير حين هددته هرميون ، وحين حذره أستاذه من غدرها ، لأنها حرضت أوريست الذى يحبها حبا جما على أن يقتل بيروس فى المعبد وهو يعقد قرانه على أندروماك ، وقد نفذ أمرها ولقى بيروس العاشق الذى تردد فى حبه ولم يرع حق الوفاء لوطنه أو حبيبته مصيره الشنيع ، ولما سمعت هرميون بقتله ـ مع أنها هى المحرضة على ذلك ـ انتحرت ، ولما سمع أوريست بانتحارها جن . إن المغزى الخلقى الذى أراده راسين هو أنه يجب أن يتمرد الإنسان على الأهواء

والنزوات، وأن يكون قوى الإرادة يقاوم شهوات النفس، ويخضع الحب لعزيمته: إن بيروس البطل الذى خاض غمار الحروب وانتصر على طروادة لم يستطع الانتصار على نفسه ونداء قلبه وشهوة جسمه فيجب أن يقتل، وإن هرميون التى هجرها حبيبها وتركها فى قصره ذليلة مهانة مزدراة ولم تسمع لصوت الكرامة يجب أن تنتحر، وإن أوريست الذى لم يفكر إلا فى امرأة لا تحبه ويرتكب جريمة القتل وقتل الملك المنتصر فى المعبد المقدس يجب أن يجن. أما أندروماك الشريفة الوفية التى توجت على عرش اليونان إذ عقد عليها بيروس قبل أن يقتل — فهى المرأة الفاضلة التى يجب أن تجزى خير الجزاء.

أجل! لقد كان هؤلاء الأساتذة العظام متملكين ناصية البيان، قديرين فى فنهم خففوا من وطأة الدرس الأخلاقى، بيد أن هناك فى كل مسرحية ملهاة أو مأساة. لقد غالى من أتى بعدهم فى القرن الثامن عشر فى رسالة الأدب الأخلاقية غلواً شديداً، لقد كان الأديب فى القرن السابع عشر أشبه شىء برجل الدين الذى يكشف عن الحقائق العليا للإنسان ولقلبه، أو بالعالم الذى يعرض فى هدوء ما اكتشفه. ويعرض نتائج تحليلاته للقلب الإنسانى. بيد أن انتشار الثقافة بين الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر جعلت الأدباء يحورون فنهم بحيث يزيد فى معلومات هذه الطبقة ويهديها إلى الطريق المستقيم[1].

ولقد كانت هذه المبالغة فى رسالة الأدب الأخلاقية من الأسباب التى أدت إلى قيام حركات تناهضها وتطالب باستقلال الأدب كأصحاب مذهب الفن للفن. ولست الآن بسبيل المفاضلة أو الموازنة بين المذهبين وبحسبى أن أقرر أن الأدب يجب أن يكون ممتعاً ونافعاً معاً بشرط ألا نبالغ فى نفعيته ونحمله أكثر مما يطيق، لأن الغلو فى كل شىء غير مقبول ويخرجه عن طبيعته حتى الأدب.

٨ — بقى من تقاليد المدرسة الاتباعية فى المأساة المحافظة على أسلوب خاص

---

(1) Van Treghem p. 115

فى الإنشاء فالمأساة لا بد أن تكون شعراً ، ولم يفكروا مطلقاً فى أن يكتبوها نثراً ، وهم فى هذا يتشبهون بالاغريق أولا فى مآسيهم التى تركوها وفى القواعد التى قررها أرسطو فى كتابه الشعر وتشريعه للمأساة ، ويتشبهون على الأكثر بشعراء الرومان فى عصرهم الذهبى عصر الإمبراطور أغسطس . لقد ظن كل واحد من أدباء المدرسة الاتباعية نفسه خليفة فرجيل أوفيد ، وعلى الأخص خليفة هوراس ، واعتقدوا أن علاقتهم بالعالم ومتانة مركزهم فى المجتمع يجعل وجه الشبه قريباً جداً . ولقد حاولوا أن يصوغوا شعرهم طبقاً لما قرره النقاد عن الشعر فى عصر أغسطس . ولم يحاولوا التجديد بل رأوا أن القدماء قد قرروا الأنواع والأسلوب والمجازات والاستعارات دفعة واحدة ولا سبيل إلى التجديد أو التغيير ، وكل ما فعله علماء النهضة Renaissene أنهم فسروا ما وجدوه(١) .

إذا تحدثوا عن فكرة أو عاطفة عمدوا إلى الوضوح ، وتناولوا من الأفكار ما تستطيع جمهرة الناس فهمه بسرعة ، ولم يعمدوا إلى الاشارة والرموز ، أو الكلام الغامض . لقد كان شعرهم دقيقاً ، ومعانيهم ظاهرة واضحة لا تحتمل تأويلا ، وما تقرره هذه المعانى تقرره كاملا غير منقوص . كان شعراً قويا ، مباشراً يهدف إلى الغرض بدون التواء ، ليس فيه غموض مطلقاً ، وتشعر بأنه كوسيلة للتعبير شعر قاطع كالسيف ، مصقول لماع ، براق ، محدد التفاصيل(٢) .

لقد بلغ من دقتهم فى اتباع القواعد المرسومة أن حددوا عدد الأبيات التى تحتويها كل مسرحية فهى تتراوح بين خمسة عشر ألف بيت وثمانية عشر ألفا ، ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة ، وحددوا لكل فصل ما يجب أن يشتمل عليه(٣) .

---

(١) Modern English Literature, by G. H. Mair and A. C. Ward. p. 90.

(٢) المصدر السابق ٩٤ .

(٣) Van Tieghem 55 - 60

ومن أهم مزايا أسلوب تلك المدرسة البساطة فى التعبير ، واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها فى المكان المناسب ، وأحكام القافية فى الشعر ، بحيث ينتهى عندها المعنى ، وينصحون بالتأنى ، وإعادة النظر مرات فى النتاج الأدبى حتى يأتى أدنى إلى الكمال ، لأنهم لا يؤمنون بالموهبة الطبيعية وحدها ويقول بوالو ناصحاً : « أعيدوا النظر فيما تكتبون على ضوء الصناعة ، اصقلوه بلا انقطاع وأعيدوا صقاله ، أضيفوا حينا ، واحذفوا أحياناً ... لا بد أن يكون كل شيء فى مكان لائق » [1] ، كما أنهم يدعون إلى التركيز والإيجاز والوضوح، وعدم الحشو بالتفصيلات المملة ، بل يرمون إلى التعبير عن الغرض بأقصر عبارة فيقول بوالو: « لا تحملوا أنفسكم عناء تفصيل غير مصيب فكل حشو أو تطويل تافه كريه يلفظه فى الحال كل عقل وافر ؛ إن من لا يعرف الإيجاز لأجهل الناس بالكتابة » [2] .

هذا وشعرهم موزون مقفى من وزن خاص ، وكل سطرين يشتركان فى قافية واحدة تنتهى عندها الجملة ؛ وهذا قريب من الرجز العربى ، وهو يعطى الشعر نغماً وانسجاماً وقوة ، فليس كالشعر المرسل الذى أنشأ به شكسبير مسرحياته ، وإن كان يحد من حرية الشاعر وتصرفه .

* * *

ولعلنا بما قدمنا نكون قد أعطينا صورة واضحة عن المدرسة الاتباعية والمسرح الاتباعى وتقاليده ، ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام عن المأساة الاتباعية أن نلخص بعض المسرحيات المشهورة ليتبين منها خصائص هذه المدرسة ، ولو كان المقام يتسع لسقناها كاملة حتى لا يذهب التلخيص بجمالها وإظهار مميزاتها .

مأساة السيد Le Cid [3] لكورنى :

وقعت حوادث هذه المأساة فى أشبيلية أواخر القرن الحادى عشر فى ساحة

---

(١) فن الشعر لبولو من ترجمة حسيب الحلوى — النشيد الاول — انظر الادب الفرنسى ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٣٨ .

(٣) مقتبسة من رواية الكاتب الاسبانى دى كاسترو ١٥٧٦ — ١٦٣٠ =

من ساحات المدينة ، ثم فى دار كنت جرماس ثم فى قصر الملك . وأهم أشخاصها : دون دياج أبو ردريك ، وكنت جرماس أبو شيمين ، وردريك حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريك . والدوق فرناند الأول ملك قشتالة ، والدون شانس منافس ردريك فى حب شيمين ، ومربية ، وابنة الملك .

وموضوعها الصراع بين الحب والواجب . فقد كان من المقرر أن يتزوج ردريك بشيمين ولكن حال دون إتمام الزواج لطمة الكونت والد شيمين للدون دياج والد ردريك ، وانتقام ردريك لأبيه ، بقتله الكنت والد حبيبته ، وأبى لها أن ترضى به بعلا بعد أن أفقدها والدها الحبيب .

فى الفصل الأول نرى دون دياج والد ردريك يأتى ليخطب شيمين ابنة الكنت جرماس لولده ، ويوافق والدها على الخطبة وتنبىء المربية سيدتها شيمين بهذا النبأ السار ؛ لأن شيمين كانت وردريك فى غرام عنيف ، وما أن سمعت النبأ حتى طار قلبها فرحاً ، بيد أنها خشيت أن تحسدها الأقدار على نعمتها ، وتخلف الأيام ظنها .

ثم يقع ما يودى بهذا الأمل الغض ، حيث عين الملك الدون دياج والد ردريك مربياً لولى عهده ، فما أن سمع الكنت جرماس والد شيمين بهذا حتى استشاط غضبا ، لأنه كان يرى نفسه أولى بهذا المنصب وهو القائد المحنك الذى لم يغلب فى حرب قط ، وسليل الأماجد النبلاء ، فلما التقى بالدون دياج سخر منه وتعالى عليه . وحط من شأنه ومن مواهبه ، وأنه ان يقدم لتلميـــذه شيئاً وأخذ يستشيره حتى رد عليه رداً قاسياً : بأن الملك لم يختره لأنه ليس أهلا لهذا المنصب ، فلطمه الكنت لطمة عنيفة على خده ، فامتشق الحسام ليرد عن نفسه العار ، بيد أن شيخوخته خانته فمضى منهزماً كسيفا مشيعاً بسخرية الكنت وازدرائه ، وذهب إلى ولده ردريك يشكو له ، ويذكره بالشرف ويطالبه بالثأر

= وروايته هى Les Enfance du Cid والسيد فى رواية كورنى هو ردريك وهو بطل الرواية .

ومحو العار ، اذهب وامتحن شجاعتك إزاء متكبر جبار ، فالدم وحده هو الذى يمحو هذه الإهانة بيد أنى لا أخدعك ولا أمنيك ، فأنا أندبك لقتال رجل تخشى جانبه .. « يحمل الهول والفزع أينما كان إلى جيش كامل ، وكم رأيت من كتيبة يبددها بأسه » .

وحين يعلم ردريك أنه انندب لقتال والد حبيبته شيمين يتردد قليلا فيلهب حماسته : (انتقم لى ، انتقم لنفسك ، لتكن جديراً بأب مثلى) ويطول تردد ردريك بين واجبه فى أخذ الثأر لأبيه ، ومحو العار الذى لحقه ولحق أسرته ، وبين حبه لشيمين ، وكيف يمكن أن ترضى عنه إذا قتل أباها ، وأخيراً يخرج من تلك المعركة النفسية بانتصار الواجب على الحب ، لأنه مدين لأبيه بكل شىء .

وفى الفصل الثانى يذهب ردريك إلى الكنت ، ويناقشه فى الإهانة التى ألحقها به وبأبيه بتلك اللطمة الملعونة ، ويطلب مبارزته فى صلف وكبرياء ، فيقول الكنت فى عنجهية واعتداد بنفسه : أتقيس نفسك بى ؟ أنى لك هذا الصلف ، أنت الذى لم يسبق لك أن انتضيت سيفاً ؟ فيرد ردريك : أجل ! إنى من هؤلاء الذين يريدون أن يبدءوا تجاربهم بضربة أستاذ حاذق . إن سواى يطير فؤاده شعاعاً لما يحيط باسمك من ضجيج ، بيد أن بين جوانحى قلباً شجاعاً يزيدنى قوة وبأساً ومضاء ، وإذا كنت لم تغلب فما أنت بممتنع عن الغلب .

وهنا يعجب الكنت بتلك الخلال الكريمة ، ويكبر فى الفتى اليافع هذا التطاول الجرىء ، إنه حقق أمله فيه حين قبله زوجا لابنته ، ولكنه يرجوه أن يحقن دمه لأنه ليس كفؤا لقتاله ، وهو القائد المحنك الذى انتصر فى كل معركة ، وأن قتل مثله لن يضفى شيئاً من الفخر على الكنت ، لأنه فتى غير مجرب لا خبرة له بحمل السلاح ، وأنه يدخره زوجا لابنته ، ولكن هذا الكلام المعسول لا يزيد ردريك إلا إلحاحا فى طلب الثأر ، وإنجاز المبارزة ؛ ويستثير الكنت بأنه يخشى أن يموت على يديه فيقول له هذا : هيا ! إنك تؤدى واجبك وإن ولداً تحلو له الحياة بعد أن يمتهن شرف أبيه لزمن المروءة وضيع .

ويعلم الملك النبأ فيأسى لما أصاب الدون دياج أحد المقربين إليه ، والمشهور

بجلالة ماضيه ، وهاله أن يرفض الكنت الاعتذار للشيخ الجليل ، فاذا التمس له أحد أفراد الحاشية العذر بأن الاعتذار ثقيل على نفسه وهـــو الفارس المغوار الكريم ، أبى الملك سماع تلك الحجة .

وبينما الملك وحاشيته فى تلك المناقشة يصله الخبر بأن رودريك قد أصاب من الكنت مقتلا ، وتفد شيمين إلى الملك مطالبة بالقصاص والثأر ، ويدخل دون دياج ملتمسا من الملك الرحمة والعفو عن ابنه الذى ثار لكرامته . (وهنا يضفى كورنى على مقام الملك بهذه المناسبة هالة من الأبهة والإجـــلال ، ويظهر بأنه صاحب الحول والطول ، وأنه موئل العدالة والحكمة ورمز الذكاء والهيبة ـ وكان هذا من تقاليد المدرســـة الانباعية ، ولا سيما بعد أن تولى لويس الرابع عشر شئون الملك وركز السلطة كلها فى يديه) .

تطالب شيمين بالعدالة وتقول : عاقب يامولاى هذا الشاب الجرىء على تطاوله ، لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، لقد قتل أبى .

دون دياج : لقد ثأر لأبيه .

شيمين : على الملك أن يحقن دماء رعاياه .

دون دياج : ما كان للانتقام العادل أن يجازى بالعقاب .

وتأخذ شيمين فى وصف ما حل بأبيها ، ذلك الذى طالما ربح المعارك للملك وهزم أعداءه ، وتطالب الملك بألا يسمح بخرق النظام ؛ وألا يتعرض الأبطال الشجعان لضربات المتهورين من غير أن يحل بهم العقاب ، فان ذلك يخفف حماسة الدائبين على خدمته ، ويهون من أمرهم ؛ فتخف شجاعتهم ، وتفتر حدتهم فى الدفاع عن ملكه . وتنادى الملك قائلة : « ضح به لا من أجلى ، بل من أجلك ولصيانة تاجك ، ومن أجل رفعتك ، ومن أجل نفسك » .

فينبرى الدون دياج يدافع بحماسة ؛ ويشيد بتاريخه المجيد ، وما كسبه للملك

فى الماضى من أمجاد . ثم يدافع عن ابنه ، وأنه لولا وهن جسمه وضعف شيخوخته لقام هو بمبارزة الكنت . ولكنه استعار ذراع ولده الشاب ، وأنه هو وحده الذى يستحق الجزاء إذا رأى الملك أن غسل العار ومحو الإهانة مما يستوجب العقاب . ولكن على الملك أن يحتفظ بهذه الذراع الفتية التى لا تستطيع أن تفيد ويقول : « أرض بدمى شيمين ، أنا قانع بجزائى فلن أقاوم . سأموت راضياً إذ أموت شريفاً ، ولن أشكو قساوة الحكم » .

وفى الفصل الثالث يظهر دون سانش وهـــو فارس يحب شيمين وينافس ردريك فى هذا الحب بيد أنها لا تعطف عليه ولا تبادله ذلك العشق ، فيعرض عليها أن ينتقم لها ، ولكنها ترفض أن تنصفها غير عدالة الملك . ثم تخلو إلى مربيتها ، وتسر إليها أنها لا تزال تحب ردريك على الرغم من جريمته الشنعاء ، وتطول المحاورة بين شيمين وبين مربيتها فى شأن ردريك وأنها على الرغم من حبها عازمة على الانتقام منه فما كان لهذا الحب أن يقف فى سبيل الواجب ، وهنا يفاجئها ردريك ، ويعرض عليها رأسه ، وأنه مستعد أن يضحى فى سبيل إرضائها بحياته . ويقدم إليها سيفه لتضرب به ضربة تريحه من عذابه وتستريح نفسها بها .

ويخبرها ردريك بذلك الصراع النفسى العنيف الذى تعرض له حين هم بثأره ، ذلك الصراع بين حبه لها ، وواجبه حيال أبيه : « لقد خيل إلى وأنا موزع بين إسخاطك والسكوت على الضيم أن كفة جمالك كادت ترجح ، لو لم أضع فى الكفة الأخرى أن المتهاون بالشرف غير جدير بك ، وأنه بالرغم من المكانة التى أتمتع بها فى نفسك ، فان من أحبنى كريماً سيقلونى لئيما ، وأن فى الإصغاء لصوت حبك ، والانصياع لهتافه إنقاصا لقدرى لديك وزراية بمنزلتى عندك لقد جئت لأقدم لك دمى ، بعد أن أديت واجبى نحو أبى ، لقد فعلت ما وجب ، وهأنذا أفعل ما يجب » .

وترد عليه شيمين بأنها على الرغم من حنقها وسخطها عليه لا تستطيع أن تلومه على تجنبه الدنية ، وتقول : مهما تهج آلامى فلن أؤنبك أبداً ، بل سأبكى شقاوتى ، إنك لم تقم إلا بواجب الحر النبيل . بيد أنك هديتنى كذلك إلى أن أؤدى واجبى ، لقد ثأرت لأبيك ووطدت دعائم مجدك ، وحرى بى أن أصرف

يحملني إلى مثل هذا الواجب ، على أن أكرب نفسى فأدعم جاهى وأثأر لأبى ، وا أسفاه ! على أن أفقدك بعد إذ فقدته ، إن هذا الجهد دين للشرف فى ذمة الحب . . . ومهما يحدثنى حبنا موصياً بك ، حدبا عليك ، فروءتى يجب أن تكون تمامة مروءتك ، لقد كنت فى الإساءة إلى جديراً بى ، فعلى أن أسعى فى هلاكك لأكون أهلا لك » .

ويطول الحوار بينهما ، وهى ترفض أن تقتله هكذا من غير مطاردة وفى معركة يستسلم فيها ، وهو يلح عليها أن تقتله بيديها ، ولكنها تأبى ذلك كل الإباء ، وتطلب منه أن يخرج على عجل مستخفياً حتى لا يفضحها فيعلم الناس أنها آوت فى بيتها قاتل أبيها ، فيودعها وداعاً حاراً ويخرج .

ثم ينتقل الحوار بين ردريك ووالده ، فوالده يثنى على بلائه ، إنه جدير ببنوته ويقول : « يا عماد شيخوختى ، ويا نبض سعادتى ، ألمس شعرى الأبيض الذى أعدت إليه عزته ، وتقدم فقبل ذلك الخبر الذى محوت بشجاعتك ما أصابه من إهانة » .

ردريك : إن شرف هذا يعود إليك ، ولم يكن بوسعى أن أفعل أقل من هذا ، أنا الذى انحدرت من صلبك ، وغذيت بعنايتك . ولكن ائذن ليأسى أن ينطلق فى حرية ، لقد حرمتنى ذراعى التى تأثرت بهالك روحى بهذه الضربة الجيدة التى وجهتها إلى حبى — لقد أعدت إليك كل ما أنا مدين به لك .

دون دياج : ارفع رأسك عالياً بثمرة نصرك ، لقد منحتك الحياة ، وأنت رددت إلى الشرف ، اطرد من فؤادك الباسل مظاهر الضعف ، ليس لنا غير شرف واحد ، والنساء فى الدنيا كثير ، ما الحب إلا لذة ، أما الشرف فواجب .

ردريك : أراك تدفعنى إلى العار بالنكول عن حبيبتى . إن الفضيحة متشابهة ، وهى تتبع على حد المحارب الجبان والعاشق الخوان ، لا تمس وفائى

بسوء أبداً . . . إن فى الموت الذى أنشد لأهون العذاب بعد أن عجزت عن امتلاك شيمين وعن فراقها .

دون دياج : لم يئن لك بعد أن تنشد الموت ، إن أميرك وبلادك فى حاجة إليك . وها هو ذا جيش المغاربة يقف على الأبواب يوشك أن يدخل بلادنا ، ولقد جاءنى خمسمائة فارس حين سمعوا بالإهانة التى لحقت بى : يريدون أن يثأروا لما أصابنى ، ولكنك سبقتهم إلى هذا ، فقدهم إلى ساحة الشرف ، وتقدم إلى الموت الذى تريد فى ميدان الوغى ، واجعل ملكك يدين بسلامته لموتك ، لا بل عد إلينا يكلل جبينك النصر ، فستمنحك شيمين حينئذ عفوها ورضاها وحبها .

وفى الفصل الرابع يهزم ردريك العرب تحت أسوار أشبيلية ، ويعود مظفراً ، بعد أن أسر من أعدائه عدداً كبيراً ، وقد لقبوه بالسيد — وهى كلمة السيد العربية محرفة — ويروح يقص على الملك أخبار المعركة ، ونرى الملك يريد أن يبلو حب شيمين التى تتناهى إليها خبر انتصار ردريك فيزعم الملك أن ردريك قد هلك فى نهاية المعركة بعد أن حقق النصر لبلاده فيغمى عليها ، حتى إذا عادت إلى وعيها وافقت على أن يتولى دون سانش مبارزة ردريك ليقتص لها من مقتل أبيها ، وقد وافق الملك على هذا بشرط أن تكون زوجة الغالب .

وفى الفصل الخامس ترى ردريك يودع شيمين ويصرح لها بأنه لن يدافع عن نفسه ، وأنه سيمكن خصمه من قتله ، فتتوسل إليه ألا يفعل لأنها ما تزال تحبه ، ويأبى هو ألا يفعل ، فتقول له : « دافع عن نفسك وأنقذنى من دون سانش ، وإذا خرجت مظفراً من المعركة كنت لك » .

وبهذا يخرج من عندها قوى العزيمة ، مملوءاً بالأمل ، وتدور المعركة طبعاً خارج المسرح ، ويظهر دون سانش فاذا رأته شيمين ظنت أن حبيبها قد قتل فيتملكها اليأس والخيبة ، ولكن الملك يطمئنها على حياته ويخبرها أنه انتصر على خصمه واستبقاه حياً سليما ، ويدعوها إلى العفو عنه ، لأنه سيعود مرة أخرى لمحاربة العرب ، وسيعود منتصراً ، وأنها تستطيع أن تتزوجه متى كفكف الزمن دموعها وضمد جراح قلبها الحزين على أبيها .

وفى الرواية شخصيتان ثانويتان هما ابنة الملك والمربية ، أما ابنة الملك فقد أحبت ردريك ، ولكنها وجدت الفارق بينهما فى المنزلة كبيراً فغلبت العقل على العاطفة ، وإن بقيت تتبع أخباره ، وتعطف عليه . أما المربية فانها كانت هناك لتبثها سيدتها مكنون فؤادها ، وتجيب بلا أو نعم .

ولعلك رأيت من هذا الملخص خصائص المأساة الاتباعية ، فالشرف مقدم على الحب ، والاستسلام للحب عنوان الضعف والخور ، والبطل يجب أن تهيأ له الظروف لينتصر دائماً ولو كان غير مجرب ، ينتصر على الكنت جرماس القائد الشجاع ، وينتصر على جيش العرب الأقوياء ، وينتصر على دون سانش ، وينتصر على قلب شيمين الثائرة الحزينة .

ورأيت كذلك هذا الحوار الطويل بين الأب وابنه حين أخذ يحرضه على الثأر ، وبين شيمين ومربيتها ، وبين ردريك وشيمين ، ورأيت خصائص كورنى رجل القانون فى مرافعاته الطويلة : مرافعة دون دياج فى دفاعه عن نفسه وعن ابنه ومرافعة شيمين أمام الملك فى مطالبتها بعدالة القصاص ، ورأيت كذلك هذا التحليل النفسى العميق لعواطف ردريك وتردده بين الواجب والحب ، وعواطف شيمين وتوزع قلبها بين الواجب والحب ، وعاطفة دون دياج نحو ابنه .

ثم رأيت كيف يشيد كورنى على لسان أبطاله بالخلال النبيلة ، فالكونت يثنى على سجايا ردريك ويمجد فيه العزيمة والبأس والشجاعة على الرغم من أنه يبغى منازلته والثأر لأبيه ، ويقول على لسان ردريك وهو يلح على شيمين أن تقتله « بأن من أحبنى كريماً سيقلونى لئيما ، وأن الإصغاء إلى حبك والاستماع إلى هتاف قلبى سيخفض قدرى عندك ومنزلتى لديك » .

وهذا هو الدرس الأخلاقى الذى رمى إليه كورنى ، كان يرمى إلى تمجيد البطولة والخلال الحميدة ، وازدراء الضعف والخوف والتردد . ولعلك رأيت أن اللون المحلى والتقاليد والعادات والبيئة لا أثر لها فى المأساة ، وأنها لم تعن كورنى قليلا أو كثيراً ، وإنما ركز مسرحيته فى تحليل العواطف : غريزة الحب ، نخوة الشرف ،

بر الآباء ، وفاء الأبناء ، واحترام الملوك ، والدفاع عن الأوطان . لقد كانت المأساة دراسة لمشكلة نفسية فى إطار قصة عليها مسحة من التاريخ وليست تاريخاً فى الواقع ، تتضارب فيها المصالح والعواطف والآراء ، وتتحرج المواقف ويكفهر الجو . لقد قوى كورنى العنصر الإنسانى فى مأساته وحذف الفضول .

ولعلك لاحظت أن بعض المناظر العنيفة لم تمثل على المسرح كقتال الكنت لردريك ، وقتال ردريك ودون سانش ومحاربة ردريك للمغاربة . كما أنك لاحظت قلة أشخاص الرواية .

ولقد وضعت مسرحية (السيد) قوانين المدرسة الاتباعية فى صور عملية ، ومع هذا فقد كان لكورنى شخصيته المستقلة فى رواية السيد وفى غيرها ، وخرج مراراً على قوانين تلك المدرسة وضاق بها ذرعاً . فهو يجيز لطمة الكنت جرماس للدون دياج على المسرح ، ويأتى ببعض الشخصيات الثانوية التى لا تؤثر فى العمل ، كحب الأميرة ابنة الملك لردريك لا يقدم فى سير العمل ولا يزيد فى تعقيد فكرة المأساة ولا فى توضيح مواقفها .

لقد حتمت النظريات أن يكون للمأساة مغزى أخلاقى ، أما كورنى فرأى وحده أن الغرض من المسرحية هو اللذة والسرور . ورأت النظريات أن البطل يجب ألا يكون مجرماً آثماً ، وترى كورنى فى مسرحية أخرى يدافع عن كليو باطرة ويرى أن الإرادة السيئة ذاتها تخدم المأساة ، ويعارض كورنى نظرية الموافقة التاريخية ، ويرى أن الحقائق ولو لم توافق التاريخ ملائمة للمأســـاة ما دامت فى حدود الممكن ، ويرى أنها قادرة على إثارة عواطف النظارة بقوة . وتحتم النظريات التزام قانون الوحدات الثلاث ، ويوافق كورنى على ذلك ولكنه يرى فى التزامها تضييقاً شديداً على حوادث الرواية . وأنحى باللائمة على واضعى هذا القانون ولم يلتزمه فى رواية السيد كما رأينا ـ فان حوادثها تتعدى حدود الزمان والمكان — وتسمح النظريات بأن يحتل الحب مكاناً مرموقا على المسرح ، ويرى كورنى أن الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وأنه لا يصلح أن يكون العاطفة المسيطرة فى مأساة تزخر بالبطولة . ويطلب أرسطو أن يكون البطل مزيجاً من الضعف والقوة

والفضيلة والأخطاء ، ولكن كورنى يأبى أن يكون بطل المأساة وسطاً بين الفضيلة والرذيلة ، فاما فاضل جداً أو سيء جداً . ووحدة النغم لدى النظريين قانون صارم ، وقد سمح كورنى بأن يخلط فى بعض مسرحياته بين الجد والهزل ، والحزن والفكاهة .

ومن هنا نرى أصالة الفن لدى كورنى وقوة شخصيته ، ومع العلم أن قواعد تلك المدرسة لم تستقر نهائيا ، وتأخذ صيغاتها المعروفة إلا بعد كورنى على يد راسين ومن أتى بعده (١) .

أثر المدرسة الاتباعية :

(١) وكم كنت أود فى هذا المقام أن ألخص إحدى مآسى (راسين) حتى تكون أمامنا صورة واضحة جليلة عن المآسى الإتباعية ، ولكن طبيعة هذا الكتاب لا تحتمل الإطالة ، وحسبى تلك الإشارة العابرة التى لخصت فيها رواية (أندروماك) وما سيأتى عن (برنيس) ومأساة (فيدو) .

وإذا كانت طبيعة (كورنى) وعبقريته قد حالتا بينه وبين الخضوع المطلق لتقاليد المدرسة الاتباعية وقوانينها فى المأساة ، فان راسين هو ممثل هذه المدرسة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . فعلى يديه استقرت قواعدها ، وهى تدين لمآسيه أكثر مما يدين لتعاليم (بوالو) لأن الأدباء والقراء والنظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة . فى بساطتها من حيث الموضوع والشخصيات ، وخلوها من الحوادث الكثيرة واللون المحلى ، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأهواء ، حتى لقد أجمع النقاد على أن راسين قد بلغ حد الكمال فى نتاج المدرسة الاتباعية . ولقد حاول كثير من المعجبين به تقليده فجاء نتاجهم وسطا لا هو بالعالى ، ولا هو بالدون ، كما أن هؤلاء الذين أرادوا منافسته عدوا مجددين . وكان تجديدهم خجولا ، بل لم يجرؤ أحد فى الواقع أن يمس أصول المأساة . وكلها كانت

(١) Van Tieghem, p, 59 - 60 .

محاولات لتعديلات طفيفة فى الجزئيات ، تتصل بالتحليل أكثر مما تتصل بالقلب. ولعل مأساة (برنيس) خير مثل على طريقة راسين فى التحليل والعمق وخلوها من الحوادث المثيرة ، والتزامها لقانون الوحدات الثلاث .

إنها مأساة غاية فى البساطة ليس فيها حبكة ، تصور حب (تيتوس) إمبراطور روما لبرنيس ملكة فلسطين ، التى تبادله الحب . ولكن تحول تقاليد روما دون زواجهما ، إذ لم تكن تسمح بأن يتزوج أباطرة روما ملكات أجنبيات .

لقد نعمت (برنيس) بحب (تيتوس) خمسة أعوام حيث كانت تقيم فى قصره وتترقب اليوم الذى يتوج فيه هذا الحب بالزواج ولم يكن أى منهما يطيق البعد عن صاحبه .

وما أن فرغ (تيتوس) من إقامة الحداد على أبيه حتى لهجت الألسنة فى القصر بأن زواجهما قد اقترب أوانه . وأن الإمبراطور قد دلهه الحب ، وأنه على وشك أن يضرب بتقاليد روما عرض الحائط ، ويعقد على ملكته ، ولم تكن (برنيس) بجاهلة تلك القوانين والتقاليد ، ولكنها كانت على ثقة عظيمة من حب (تيتوس) وأن باستطاعته أن ينقذ حبه وينقذها على الرغم من روما .

بيد أن تيتوس يفكر فى هذا الحب ، ويوازن بينه وبين واجباته حيال روما ، وكيف تعيش معه ملكة لا يحبها الشعب ، وكيف يخرج على تقاليد أسلافه من الأباطرة الذين ضربوا أروع الأمثلة فى التضحيات بالرغبات واللذائذ .

إنه لا يجهل ماسيعانيه من ألم ممض موجع يعتصر فؤاده عصراً لفراق ملكته المحبوبة ، ولكنه سيفى بوعده لموطنه ويعيد برنيس لوطنها .

وقد أشفق على نفسه وعلى حبيبته من موقف الوداع ولم يجد فى نفسه الجرأة ليخبرها بعدوله عن البناء بها ، وكلف صديقهما (أنتيو كوس) ملك سوريا بحمل

النبأ إليها واصطحابها إلى بلادها ، وكان هذا متيما بها ، ولكنه كتم حبه لما رأى غرامها لتيتوس ولم يبح به لها إلا قبل هنيهة مودعا لها . وقد سرها الخبر بيد أنها قابلته باستنكار وأرادت أن تسمعه من الامبراطور نفسه ، اعتقاداً منها أن اللقاء سيقضي على البقية الباقية من تردده فى زواجها ، أو أن أنتيو كوس يخترع ذلك لفرط حبه لها ، ولكن وا أسفاه ! إن الإمبراطور قد آثر الواجب على الحب ، فأكدت له أنها لا شك قاتلة نفسها فى سبيله ، وأكد لها أنه على الحب مقيم ، وأنها إن ماتت فسيلحق بها ويرد الحتوف طواعية واختياراً ليجتمع بها فى العالم الآخر ، وناشدها الحب والواجب أن تحفظ حياتها ليتمكن من خدمة وطنه الذى يترقبه ويؤمل فيه ، ولتثق أنه لن يحب سواها مدى الحياة ، ثم يعهد إلى صديقه (أنتيوكوس) فى أن يتولى رعايتها ويشهد جلال حبهما . فيصارحه أنتيوكوس بأنه كان منافساً له فى حبه ولكنه كتم هذا الحب وواراه فى أعماق قلبه . رعاية لواجب الصداقة ، ولأن برنيس لم تكن تفكر إلا فى حبيبها تيتوس. وأنه قد عزم على أن يقتل نفسه ليخلصها من حب يائس .

وأخيراً يأتى الحل من لدن (برنيس) فتتعهد لتيتوس أن تبقى على حياتها وأن ترحل لتوها ، على أن يحافظ على حياته ، وتناشد (أنتيو كوس) الصداقة ألا يفاتحها بعد اليوم بقصة حبه .

ولعلك تلحظ خلو هذه المأساة من الحوادث والمفاجآت والحركة ، وإنما هو تحليل لما يصطرع فى النفوس من أهواء ورغبات ، حوار طويل ومناجاة أطول ، إنها تمثل الصراخ العنيف فى نفس تيتوس بين حبه وواجبه وفى نفس أنتيوكوس وكيف يحييه الرجاء ويقتله اليأس ، وفى نفس برنيس بين حبها وكرامتها المهانة ، وكيف تنازعتها الأهواء المختلفة من رجاء إلى يأس ، ومن فرح عارم إلى ألم ممض .

ولعلك تلحظ تقيدها بوحدة الزمان والمكان وخلوها من الحبكة ، وبساطتها فهى تمثل فى حجرة من حجرات القصر ! وتمثل من الحوادث خواتيمها . إنها تحكى خاتمة حب لاقصة حب .

ومع ذلك فقد أعجب بها الجمهور لبساطتها وقوة شعرها .

أما مسرحية (فيدر) لراسين فموضوعها يونانى ، وقد سبق أن عالج (يوروبيدس) الموضوع نفسه ، ولم يغير راسين فى الشخصيات ولا فى العقدة ، وقد يكون أضاف بعض شخصيات ، ولكن الموضوع فى أساسه واحد .

إنها تدور حول حب (فيدر) زوجة تسيوس أحد ملوك اليونان لابن زوجها من زوجته الأولى ، وكانت أجنبية غير يونانية ، وهذا الابن هو (هيبوليت) ، وقد أخذت تقاوم هذا الحب غير المشروع ، واضطهدت هذا الابن وسامته العذاب .

وفى بداية المسرحية نرى فى الفصل الأول هيبوليت يعتزم الرحيل باحثا عن أبيه تسيوس الذى طال غيابه ، وتطول المناقشة والحوار بينه وبين (تيرامنيوس) الذى حاول أن يثنيه عن عزمه ، ومن سياق الحوار نفهم شخصية هيبوليت ، وهو أنه كان متأبياً على الحب ، ولكنه أخيراً وقع فى حب (آريسى) بنت عمه التى قتل أبوه إخوتها ووضع نفسه وصياً عليها ، حاداً من حريتها ، مبغضاً لها . وإذا كان هيبوليت قد عزم على الرحلة فانما أراد فى الواقع أن يهرب ، من هذا الحب الذى كاد يذله ، ولكن قبل أن يرحل تأتيه خادم (فيدر) وتنبئه أن مولاتها تحتضر ، بيد أنه يأبى أن يريها وجهاً بغيضاً لديها ، يخبرها بعزمه على الرحلة بحثا عن أبيه .

ثم يدور الحوار بين فيدر وبين خادمتها (أونون) إذ تريد فيدر أن تنهى حياتها ، وتحاول الخادم أن تبث فيها روح الأمل . ولكن فيدر تعترف لها بحبها الآثم لابن زوجها تقول : « كنت أتجنبه أينما سرت ، كانت عيناى تتمثلانه فى ملامح أبيه ، وانتهى بى الأمر أن ثرت على نفسى ، وعمدت إلى التنكيل به ، وإنما تصنعت ظلم زوج الأب لأهرب من هذا العدو الذى شغفنى حباً ، فاستعجلت نفيه ، وانتزعته من ذراعى أبيه ، فسكنت نفسى ، وارتحت يا أونون ، وسارت أيامى منذ تغيبه فى مجراها البرىء ، خضعت لزوجى وكتمت ألمى ، وجعلت أعنى بثمرات زوجى البغيض (أى أولاده منها) .

يا للحذر الباطل ، ويا للقدر الظالم ، فقد رأيت ثانية العدو الذى أبعدته إذ قادنى زوجى نفسه إلى (تبريزن)(١) ، فما أسرع ما نكأ ذلك جرحى العميق . . . وكنت أريد أن أحافظ حتى الموت على شرفى وأترك طى الخفاء حباً جد آثم ، بيد أنى لم أقو على تحمل عبراتك وعراكك فكاشفتك بكل شىء ؟ وما أنا على ذلك بنادمة ، على شرط أن توقرى نذور الموت الذى يدنو منى ، فلا تثقلى على بملامك الظالم ، ولا تستمر معونتك الباطلة فى التشبث ببقية أنفاس لن تلبث أن تضيع .

وبينا هما فى هذا الحوار إذ يأتى من ينبىء فيـــدر أن زوجها قد مات وانقسمت أثينا على نفسها، فبعض أهلها اختار ابن فيدر ، وبعضهم اختار هيبوليت ابن الأجنبية ضارباً بالقوانين عرض الحائط ، وبعضهم اختار (آريسى) بنت أخى تسيرس الملك الراحل .

وهنا يتغير الموقف وتجتهد (أونون) أن تحرض فيدر على أن تتشبث بالحياة إكراما لولدها ، ولاسيما وقد صار غرامها أمراً عادياً بعد أن مات زوجها . أما إذا ماتت فسيصير ابنها عبداً ولن يكون ملكا .

وفى الفصل الثانى نرى فى المنظر الاول (آريسى) مع وصيفتها إنسمان وقد دعاها هيبوليت لمقابلته ، وهما تتناقشان فيما عسى أن يكون الدافع لهذه المقابلة : وتكشف آريسى عن خبيئة نفسها وأنها تحب هيبوليت ، لـكن تخشى أن يكون فؤاده منطوياً على بغضائها كما كان فؤاد أبيه . إنها تحبه وستحاول أن تقتحم فؤاده فخورة بذلك : « أما أن أعطيت قلبا صعبا أبيا ، وأن أقيد بالأغلال أسيراً لم يألف القيد فذاك هو الذى أريده ، وهو الذى يغرينى . ولـكن يا عزيزتى (إنسمان) ما كان أكبر غفلتى ، وا أسفاه ! فانى لن أقابل إلا بكثير من الإباء ، لا يبعد أن ترينى فى خزى من عذابى ، منتحبة شاكية هذا الغرور نفسه الذى أعجب به اليوم : ترى أيمكن لهيبوليت أن يحب ؟

---

(١) حيث كان ابن زوجها .

ثم يأتى هيبوليت ويخبرها بموت أبيه وأنه يبطل الأوامر التى فرضت عليها والتى كان آسفاً لشدتها ، وأنها اليوم حرة لاوصاية عليها وأن أثينا لاتزال مترددة فيمن تختاره ملكا، وأنه مستعد أن يعاونها فى اعتلاء العرش ، لأنه لا أمل له فيه فهو ابن أجنبية ينفر أهل أثينا من حكمه ويقول لها : « إن أثينا تناديك الآن من وراء أسوارها » ، أما ابن فيدر فسينفى هو وأمه إلى حقول كريت وأريافها وأنه راحل ليجمع حولها الأصوات .

وحين تريه دهشتها لما أبداه من عطف وحـــدب عليها ، لا يملك عواطفه فصارحها بحبه فى حديث طويل .

وتفاجئهما (فيدر) حين بلغها أن هيبوليت على وشك الرحيل ، وتوهمه أنها آتية إليه ليأخذ بيد ابنها بعد وفاة أبيه « لم يبق لابنى أب : ولن يكون بعيداً ذلك اليوم الذى سيفقدنى فيه ، من الآن بات يتهدد طفولته آلف عدو ، وبيدك وحدك أمر الدفاع عنه » وترجوه أن ينسى إساءاتها له .

وحين يقول لها أن الأخبار لم تتأكد بموت والده ، وأنه ذاهب للبحث عنه تظهر له أنها يائسة من عودته ، بل إنها غير راغبة فى هذه العودة ، ثم تصرح له بحبها له وتقول فى جرأة . « لا يقومن فى وهمك أنى حين أحبك أجـــيز عملى وأستحسنه ... إنى لأمقت نفسى بعد أن جعلتنى السماء هدفاً تعيساً لنقمتها أضعاف ما تمقتنى أنت ... أردت أن أظهر لعينيك كريهة جافية الطباع ، كنت أنشد كرهك لأحسن مقاومتك ، ماذا أجدت على هذه الجهود الباطلة ؟ لقد ازددت كرها لى من حيث لم آلك حباً ، بل إن آلامك كانت تضفى عليك جمالا جديداً ، ذويت وجف عودى على جمر الهوى ودموعه .

أيها النجل الجدير ببطل نجلك ! أرح العالم من امرأة شنعاء تغيظك ، أرملة تشيوس تجرؤ على حب هيبوليت ! صدقنى ، لا ينبغى لهذه المسيخة الكريهة أن تفلت من يدك ، هذا قلبى فلتسدد نحوه ضربتك .

وإذا كنت تخشى أن تلوث يدك بدم جد خسيس ، ألا فلتعرنى سيفك بدلا من ذراعك أعطنيه » (وتمد يدها إلى السيف) .

ولما حاول تيرامين بعد أن ذهبت فيدر أن يعرف ما حدث بينها وبين هيبوليت ، ولماذا يراه بغير سيف . هم هيبوليت بافشاء سر فيدر ولكنه تراجع قائلا : « أيتها الآلهة العظام . ألا فليغيب هذا السر المقيت فى يم النسيان» .

ثم أخبر تيرامين أن أهل أثينا انتخبوا أخاه (ابن فيدر) ملكا بدل والده ، ومع ذلك فثمة إشاعة بأن والده لا يزال حياً .

وفى مستهل الفصل الثالث نرى فيدر وخادمتها أونون فى حوار حول مهام الدولة ، ومهام الحب ، ففيدر ترى أنها لا تستطيع أن تدير دفة الحكم نيابة عن ولدها فى حين عجز عقلها عن السيطرة على عواطفها ، وكاشفت عدوها بحبها له ، ثم تتساءل: يا ترى ماذا كان وقع حديثها فى قلبه ، ذلك القلب المستعصى على الحب . ولقد سرها — وإن لم يستجب لعاطفتها — أن قلبه لا يزال غفلا لم تحتله امرأة . وأخذت تحرض أونون أن تذهب إليه وتلوح له بالتاج فهى مستعدة أن تتنازل عن السلطان له وتقول لها : «إنى أضع قيد تصرفه الوالد وأمه ، ومهما دار الأمر فحاولى كل السبل لتليين عريكته ، ستحظى كلماتك بتوفيق أكبر . ألحى ، اذرفى الدمع ، نوحى ، إرثى بين يديه لفيدر التى تجود بأنفاسها ، لاتحرجى قط من اتخاذ صوت ضارع متوسل . سأقر كل ما تفعلين » .

وبعد ذلك يتبين أن تسيوس قد عاد حيا ، ويسقط فى يد فيدر بعد أن باحت بحبها الآثم لابنه هيبوليت ، وتدركها أونون . وتزين لها أن تتهم هيبوليت بأنه هو الذى تجرأ على حبها وحاول انتهاك حرمتها حتى لا يلحق العـــار أولادها .

ولكن فيدر ترتاع من هذه التهمة « أنا ! هل أجسر على ظلم البرىء وتسويء صفحته ؟ » .

وتتطوع أونون لإخبار تيسوس معتقدة أنه مهما اشتط فى غضبة فلن يتجاوز

نفى ولده بعيداً عنه « فالأب ياسيدتى حين يجازى لا يخرج عن أبوته ، على أنه إذا وجب إهراق الدم البرىء ، فأى شىء تنكل عن بذله لقاء شرفك المهدد؟».

ثم يأتى تيسوس ويجتمع هو وفيدر وهيبوليت وتيرامين ، وتستقبله فيدر حين هم بضمها إليه بقولها « قف ياتيسوس لاتدنس جميل الأفراح ، أصبحت غير أهل لرقيق عاطفتك ، لقد أسىء إليك ، لم يرع القدر الحسود حرمة زوجك فى غيابك ، لست جديرة بأن أحظى باعجابك ولا بقربك » .

ويدهش تيسوس من هذا الاستقبال ، ويستفسر من ولده عما انتابها ، ويقول له هيبوليت : « إنها وحدها تستطيع كشف اللثام عن هذا السر » ويطلب من أبيه أن يأذن له بالرحيل والبعد عن مكان تعيش فيه هذه الزوجة ، ويتعجب تيسوس : زوجته لاتود أن يلمسها وابنه يود أن يفارقه .

وفى الفصل الرابع تدس أنون خادم (فيدر) لهيبوليت وتدعى أنه حاول خيانته فى زوجته ، فيشتد غضبه وحنقه على هذا الولد العاق ثم يجتمع تيسوس وهيبوليت . ويكون موقف عاصف من قبل الأب ويحاول هيبوليت الدفاع عن نفسه دون أن يكشف « فيدر » ، حتى لايسىء إلى والده بالكشف عن خيانة زوجته ، ويطعنه فى كرامته ، وتلقى إهانات والده بصبر بالغ ، مدافعا عن نفسه بأنه هو الذى عرف بتأبيه على الحب « بهذا عرف هيبوليت فى بلاد اليونان ، لقد دفعت الفضيلة إلى القساوة . وعرف الناس صرامتى التى لاتنثنى « ليس النهار بأظهر من سريرتى ، ومع ذلك يدعون أن هيبوليت قد تيمه هوى داعر » ويحكم عليه والده بالنفى .

وترتاع (فيدر) وتهب لنجدته وكانت تخشى حين سمعت صوت زوجها أن الغضب اجتاحه فقتل ولده ، ولما أخبرها بأنه اكتفى بنفيه وأن نبتون وعده بهلاكه زاد ارتياعها ، وتعجب تيسوس لخوفها وهو الذى يظن أنها ستفرح بهلاك من استباح حرمتها وتهجم على حقوق والده . ولم يدع لها زوجها فرصة للكلام ، مع أنها كانت على وشك أن تعترف له بالحقيقة .

ثم تناجى نفسها ، وتتعجب من أن لهيپوليت قلباً أحب آريسى دونها فأخذت الغيرة تنهش قلبها ، وتقول لها أونون :

— ماذا يجدى عليهما هذا الحب الباطل ؟ لن يتقابلا بعد اليوم .

فيدر : سيتحابان إلى الأبد ، إنهما لا يعبآن بعاشقة حمقاء .

ولن يحول النفى بين المحبين . وإنما سيقطعون ألف عهد للوصال المسكين . أى أينون لا أطيق سعادة تهينني . ألا فلترحمى غيرتى وغيظى .

يجب أن تزول آريسى . . يجب أن أوقظ حقد زوجى على دمها البغيض . ينبغى ألا يقتصر على عقوبات خفيفة ، فان إثمها يفوق إثم إخوتها .. أريد أن أستنبئه وأنا فى حميا غيرتى . ولكن ماذا أرانى فاعلة ؟ فى أى مضلة يتيه عقلى ؛ أنا غيرى ! وتسيوس هو الذى استنجد به ، زوجى حى وأنا لا أزال أتلظى ! لأجل من ؟ من القلب الذى أطمح ببصرى إليه ؟ كل كلمة ينتصب لهولها شعر رأسى . خطاياى قد طفح كيلها ، إننى أزخم بالفجور والخداع . يداى القاتلتان تستعجلان الثأر لى ، وتتوقان إلى الانغماس فى الدم البرىء ، يا لى من شقية ! ! » .

وفى الفصل الخامس نرى هيبوليت ذاهباً لوداع آريسى ، وتستنكر منه جفوته الذى يطوح به إلى النفى ، غير عابىء بحبها وبقلبها . ولكنه يغريها بالهرب معه ، فترتاع أن تذهب معه وهى ليست له زوجا ؟ إن ذلك مخل بالشرف .

ثم يفاجئهما الملك فيهرب هيبوليت . وتقف آريسى ويقف منها على حب هيبوليت لها ، وتحاول أن تكشف له عن الحقيقة المؤلمة تلميحا : ثم يأتيه الخبر بأن أونون قتلت نفسها ، وأن الملكة تريد أن تموت كذلك ، وهنا ينكشف له وجه الحقيقة ، ويتضرع إلى الآلهة أن تبقى على ولده الذى ظلمه ، ولكن قد فات الأوان ، فقد جاءه مصرع ابنه ، وأخذ تيرامين يصف كيف صرع ، ويصرخ تسيوس :

بنى : بنى !! يا أملا عزيزاً أضعته ، أيتها الآلهة الجفاة الذين بالغوا فى الاستجابة لى أية حسرة قاتلة أعدتها لى الايام .

ويصف له تيرامين مجىء آريسى باحثة عن هيبوليت تريد أن تلحق به وتتزوجه فتراه جثة هامدة فيغشى عليها إغماء الموت . وكانت لابنه وصية أراد تيرامين أن ينقلها إلى والده ، ولكنه لمح فيدر قادمة فصمت .

وهنا نجد تسيوس يقول لها : « حسننا . لقد انتصرت ، وقضى ولدى نحبه . لكم يخيفنى حقا ذلك الارتياب القاسى حين أراه بريئا فى أعماق قلبى . لكنه يا سيدتى قد مات . فاليك ضحيتك . استمتعى بمهلكه على هدى كنت أم على ضلال » . ويبكى على ولده بكاء مراً .

فيدر : « كلا يا تسيوس . يجب أن أضع حداً للصمت الجائر ، يجب أن نرد على ابنك براءته ، فانه أبداً لم يكن آثما » .

ثم أفضت إليه بإثمها ، بأنها هى التى نظرت إليه نظرة فاجرة داعرة . وأن السماء قد وضعت فى صدرها غراما مشئوما .

وكانت قبل مجيئها إليه قد تناولت سما ، وما كادت تفرغ من حديثها حتى فاضت روحها ولفظت أنفاسها .

هذه هى مأساة « فيدر » كما كتبها راسين . وقد عالج فيها ثلاث عواطف أو أكثر : عاطفة « فيدر » فى حبها الآثم لابن زوجها ، وكيف كانت تتسارع فى فؤادها الكراهية والحب حتى انتصر الحب .

وكيف حاولت أن تضحى بحبيبها لتنقذ شرفها فاتهمته بما هو منه براء ، ولما علمت أن قلبه قد لان لحب سواها نهشتها الغيرة وأرادت أن تقضى على غريمتها حتى بعد أن عرفت بنىْ هيبوليت .

وعاطفة البنوة ممثلة فى هيبوليت ذى القلب الذى أبى على الحب ، وإن كان قد خضع أخيراً لآريسى ، الذى كان مفروضا أن يكرهها ، ولكن الحب لايعرف

الحدود ولا السدود . هذا القلب الذى أحب آريسى ، وعلم بالمكيدة التى دبرتها فيدر له بعد أن كاشفته بحبها ، واتهمته لدى والده بالإثم — أبت عليه بنوته أن يطعن والده فى كرامته ، ويسىء إليه فى شيخوخته ، وضحى بنفسه وبحبه فى سبيل والده .

وعاطفة الأبوة والزوج ممثلة فى تسيوس الذى جرفه الغضب أول الأمر حين نمى إليه خبر خطيئة ابنه واكتفى بنفيه ، ثم مالبث أن ندم ولكن بعد فوات الأوان . وكيف فاضت شئونه وشجونه أسى ولوعة على فلذة كبده دون أن يتثبت من خطيئته .

وازداد أسى بعد أن اعترفت (فيدر) بذنبها بعد أن هلك هيبوليت وفجع فى ولده كما فجع فى زوجه وإن اختلفت الفجيعتان ،

إنها مأساة مروعة ، حوادثها قليلة ، وأشخاصها قليلون ، وتعالج موضوعاً سبق أن عالجه يوروبيدس ، ولكن النقاد قرروا أن راسين قد بلغ القمة فى « فيدر » من حيث الغوص إلى أغوار النفس الإنسانية ، وتصوير الشخصيات .

وترى فى هذه المسرحية تقاليد المدرسة الكلاسيكية فى أتم قالب لها من حيث وضوح الشخصيات ، وطول الحوار ، وتقليب الأمور على شتى وجوهها ، والتحليل العميق للنفوس البشرية ، والتقيد بوحدة الزمان والمكان والعقدة ،

وكان فولتير (١) فى القرن الثامن عشر حامل لواء النقد ، وزعيم أصحاب المبادىء الأدبية وكان إعجابه براسين إعجاباً كاملا لا يحد فيقول : ربما كانت « أتالى Athalie» وهى إحدى مآسى راسين المقتبسة من التوراة - أحسن ما أبدعه

---

(١) ولد فولتير بباريس فى سنة ١٦٩٤ ، وتوفى بها فى ٣٠ مايو سنة ١٧٧٨ وكان صاحب انتاج ضخم فى كل فنون الأدب ، كما كان من أصحاب العقول العملية حيث اشتغل بالتجارة والصناعة فصار من أصحاب الثراء ، وكان من دعاة التحرر وبفضل تعاليمه قامت الثورة الفرنسية .

العقل الإنسانى »(١) ويقول : (راسين هو أقرب شعرائنا إلى الكمال)(٢) لا بل يقول أكثر من هذا : « تفوق راسين كثيراً على الأغريق ، وعلى كورنى فى تفهم الأهواء ، وبلغ من حلاوة الشعر وجمال اللفظ غاية الغايات »(٣) .

ومعنى ثنائه على راسين أنه لا يزال يتطلب من المأساة أن تخاطب القلب قبل كل شىء ، وأن عاطفة الحب لا تزال هى المسيطرة على المأساة ، وأن يصور الأديب الموقف الحزين لأم فقدت ولدها مثلا ، وغير ذلك من العواطف الطبيعية بل يعنى أنه لا يزال مؤيداً لقانون الوحدات الثلاث لا تبعاً للتقاليد فحسب ، ولكن لأنها فى رأيه أدنى إلى الطبيعة ، فوحدة العمل تجعل الاهتمام مستمراً . ووحدة المكان لأن العمل الواحد لا يمكن أن يجرى فى عدة أمكنة ، وأما وحدة الزمان فلأنه يستحيل على الشاعر ماديا أن يضع أمام أعين النظارة ما يجرى فى خلال خمسة عشر يوما تفصل بين فترتين من العمل مثلا ، ويرى أن العمل يجب ألا يتجاوز ثلاث ساعات ، ولكن هذه الساعات الثلاث لا يمكن أن نصطلح على أنها أربع وعشرون ساعة ، والوحدات تؤكد البساطة التى تمتاز بها المأساة أما الشعر فليس ثمة شك فى وجوب الاحتفاظ به فى المأساة ، لأنه يجعلها غاية فى الجمال، وذلك لأن الشعر الجميل يتضمن عدة سمات خلقية وثقافيه ضرورية جداً للعمل الأدبى الممتاز (٤) .

ولكن على الرغم من أن فولتير وأدباء القرن الثامن عشر احتفظوا باجلالهم للمأساة الاتباعية ، ودافعوا عنها ، وأثنوا كل الثناء على أساتذتها ، فان فولتير كان فى طليعة الذين أدخلوا تعديلات كثيرة على تلك القوانين الاتباعية .

---

(١) Discours historique et Critique à Propes de Don Pèdre aussi Van Tieghem p, p. 123 - 124

(٢) Lettre à L'Acedemie francaise à Propes d'Iréne

(٣) Le Siecle de Louis XIV 2 p. 44

(٤) Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre, Laussi Van Tieghem, p, 123 - 124.

ولما كان المرء لا يستطيع أن يتدرج إلى مالا نهاية لا فى العواطف الكبرى ولا فى المواقف ، فعليه من ناحية أخرى أن يجدد فى الفن الأدبى، ولذلك رأى فولتير :

(ا) أن يحتل التمثيل والحركة المنزلة الأولى فى المأساة ، وإذا كان لابد من عقد ثانوية وقصص استطرادية انغنى بها موضوعاً بسيطا فقيراً فى ذاته فيجب أن تكون فى صورة حوادث لا فى صورة أخبار تلقى ، هذه المواقف يجب أن تكون جريئة حاسمة معدة بالمناظر ، فقد كانت الغلطة الكبرى فى المأساة الاتباعية كثرة ما بها من الأخبار ، والقطع الاستعراضية ، وطول الحوار . يجب أن نحذف الأدعياء الذين لا فائدة من وجودهم على المسرح ولا نبقى إلا الشخصيات الرئيسية ، ودعا فولتير إلى اقتباس العواطف القوية ، ونعى على المدرسة الاتباعية (المبالغة فى الرقة) : وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف (بروتس) وهو يجمع إليه جماهير الشعب الرومانى ويخطب فيهم خطبته المشهورة ، وهو لايزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (١) ، وقد دعاه هذا الإعجاب إلى اقتباس بعض معالمه فى مسرحية (موت قيصر) فترى (مارك أنطونيو) يخطب فى الشعب ، وهذا الشعب يصفق ويتحدث أو يحتج ، ويحمل آخرون جثة قيصر فى محفة ملتفة بثوبه الدامى ، فيهبط مارك أنطونيو من فوق المنبر وينطلق للركوع أمام الجثة . وكانت مثل هذه المناظر محرمة فى المسرح الكلاسيكى أيام راسين .

(ب) أن نهتم بالمناظر أكثر من ذى قبل ، وقد عرض فولتير فى مسرحيته (إنقاذ روما Rome Sauvèe) مجلس الأعيان الرومانى منعقداً ، وفى زواية تانكريد Tancréde نرى مبارزة بين فارسين ، وفى مسرحية سميراميس نرى شبح (نينوس) ، وفى مسرحية أخرى نسمع صوت مدفع : وكان يرى أن يتسع جو المسرحية ويكون فخماً مؤثراً ويقول : « يجب أن تؤثر فى الروح وفى العين فى وقت واحد (٢) » .

---

(١) Le Siècle de Louis XIV, Chap. XXXII

(٢) Epitre dédicatoire de tancrède

(جـ) وقد توسع فولتير فى إطار المأساة ، فعالج موضوعات متنوعيةو اقتبس من الأدبين الإغريقى والرومانى . (أوديب ، وبروتس ، ومقتل قيصر ، وأ كتاف وبومبي الصغير) كما اقتبس من تاريخ فرنسا الحروب الصليبية فى زار Zaire ، وحرب المائة عام فى مسرحية أخرى ، بل ذهب إلى أمم شتى واقتبس من تاريخها ، ففى مسرحية (الزير Alzire) يذهب بنا إلى (بيرو) وفى (محمد) يذهب بنا إلى مكة وفى (Iréne إدين) إلى القلسطنطينية ، وفى غيرها يذهب إلى الصين L'Orpheline de la Ghine

وكان مغرما بعقد موازنات بين أشياء مختلفة ، كالموازنة بين المسلمين والمسيحيين وبين الأمريكيين والإسبانيين ، وبين الصينيين والتتار ، وبين الشيخ القدماء ، والفرسان القدماء (١) .

(د) وأخيراً يجب أن يكون للمأساة رسالة ، يجب أن تكون داعية للأفكار والآراء التى يراها الأديب أهلا لأن تذاع بين الناس : الإنسانية الصادقة ، والديانة الواضحة المبسطة ، والتسامح السياسى ، والإحسان العالمى ، واحترام القانون ، وطاعة الرعية للحكام ، وعدل الحكام وتسامحهم مع رعاياهم ومحو القوانين الظالمة (٢)

هذه هى بعض التعديلات التى أدخلها فولتير فى القرن الثامن عشر على المأساة الاتباعية ولكنه ظل مخلصاً لقواعدها العامة ، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة، وعلى الرغم من أنه عرف شكسبير فى أثناء مقامه بانجلترا التى مكث بها عامين ، وكان أول من قدمه إلى فرنسا فى كتابه (رسائل فلسفية أو رسائل على الإنجليز) وفى مقدمات مسرحياته مثل بروتس ، ومقتل يوليوس قيصر ، إلا أنه ارتاع للإعجاب العظيم الذى أحرزه شكسبير لدى الفرنسيين لما نقلت أعماله إليهم ، وأخذ يقاوم سلطانه ، ويدعو إلى الرجوع للمأساة الاتباعية كما حددها راسين ،

---

(١) Préface de Scythes.

(٢) Van Tieghem - P. 129 et Notre Littèrature Etudiée dane les textes 11. Par . M. Braunschvig. P. 207.

وإن كان لا شك قد تأثر فيما أدخله على المأساة من التعديلات التى ذكرناها آنفاً بطريقة شكسبير (١). وسنذكر فيما بعد أثر شكسبير فى فرنسا بالتفصيل وبحسبنا أن نقول هنا : إنه قد بذلت محاولات شتى فى فرنسا لتحطيم تلك القيود التى فرضتها المدرسة الاتباعية فى المأساة ، وجاءت مدام دى ستيل تدعو إلى أدب جديد ،ثم جاء شاتوبريان ، ثم فيكتور هوجو ، وقامت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) فى القرن التاسع عشر ووضع هوجو عدة مسرحيات تطبيقاً عليها ، ولكن هذه الحركة لم يقدر لها الاستمرار فى فرنسا ، فنى العام الذىأخرج فيه هوجو مسرحيته (برجراف) ١٨٤٣ أخرج بونسار Ponsard مسرحية لوكريس Lucrece وقابلها الجمهور بحفاوة بالغة ، مع أنها رجعة إلى تقاليد المدرسة الاتباعية . وقدنصب بونسار نفسه مدافعاً عنتلك المدرسة ضد المسرحية الإبداعية (الدراما) التى وضع هوجو قواعدها فى مقدمة مسرحية كرومويل ودعا إلى العودة إلى التقاليد الجميلة التى قررتها المأساة الاتباعية : البساطة وتجنب الزخرفة والمجازات والخيال والموازنات الغليظة،والمفارقات المقحمة وكل ما كان يدعو إليه هوجو لتتميز به (الدراما) كما دعا إلى المحافظة على قانون الوحدات ، وشك فى اللون المحلى وفضل عليه مائة مرة صدق الأحاسيس والعواطف القلبية . ولم يعارض بونسار فى الواقع فى الدراما ما دامت لا تتعدى حد النظريات ، وإنما كانت معارضته منصبة على تمثيلها ووضعها موضع التنفيذ (٢) .

وهكذا رأينا إلى أى حد كانت جذور المأساة الاتباعية عميقة فى الأرض الفرنسية ، وأنها على الرغم من الرغبة القوية فى نفوس الفرنسيين للتجديد ، واتصالهم بالآداب الأجنبية الحديثة ولا سيما الألمانية والإنجليزية ، وإعجابهم المتزايد بعبقرية شكسبير وعظم نتاجه ، ومحاولتهم تأسيس مدرسة حديثة هى المدرسة الإبداعية على يد مدام ستيل وشاتوبريان وهوجو ـ على الرغم من كل هذا بقيت للمأساة الاتباعية عظمتها وأنصارها ، وبرهن الأدب الفرنسى

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠٦ هامش (٥) ، وص ٢٠٧ .

(٢) Voir. Preface des Etude antiques et Discours à l'Aca - démie francsise et Van Tieghem. P. 103.

حتى أواخر القرن التاسع عشر على إخلاصه وولائه لها . ولعل مرجع هذا إلى عظم النماذج الأدبية التى وضعها أساتذة تلك المدرسة ، ولأنها ابتدأت فرنسية خالصة . أما الحركة الإبداعية فدخيلة ، فالوفاء للمدرسة الاتباعية وفاء للعقلية الفرنسية والأدب الفرنسى ، فكان هذا العامل الوطنى من الأسباب القوية التى دعت مركزها وأبقت عليها ، ودعت عقلية متحررة مثل فولتير لأن يتنكر لشكسبير بعد أن أعجب به ، وصار ينتقص من قيمة عمله .

٢ — على أن تأثير المدرسة الاتباعية قد تعدى حدود فرنسا إلى إنجلترا ، ولقد لفتت أنظار الأدباء الإنجليز وكان أول من فكر فى تلك التقاليد التى خلفها قدماء الإغريق والرومان هو دريدون (١٦٦٠ — ١٧٠٠) ، ووجد أن المدرسة الفرنسية الاتباعية لم تكن تطبيقا دقيقا لتعاليم القدماء ، بل كان عليها الطابع الفرنسى ، وكانت تحويرا خاصا بهم ، فكانت فرنسية ، وليست اتباعية بالمعنى الصحيح (١) ، وقد حاول دريدون فى القرن السابع عشر أن يوجه الشعر توجيها خاصا . أى إلى الصحة فى الأداء والتعبير ، ووضوح المعنى ، بيد أن قواعد المدرسة الاتباعية الإنجليزية لم تشرح إلا على يد ولش walsh . وقد جاء فى رسالة أرسلها لبوب سنة ١٧٠٦ قوله : إن خير الشعراء المحدثين هو من قربت لغته من تقليد القدماء (٢) .

ثم جاء بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، وتزعم هذه المدرسة التى اهتمت بالقالب وحده . لقد كانوا يرمون إلى الكمال ، وعنصر الكمال فى نظرهم يكمن فى التعبير الدقيق لا فى العاطفة الجياشة أو الفكرة الرائعة ، ويكمن فى النظام الذى يربط بين أجزاء القصيدة وفى التعبير عن الفكرة ، ولم يروا فى اختفاء العاطفة ما يفسد هذا الشعر ، بل ساروا وراء المنطق والعقل (٣) .

---

(١) Wyalt P. 103

(٢) المصدر السابق نفس الصفحة .

(٣) Legouis and Cazamian : History of Englsh Litereature P. 718 - 791.

لقد حتمت عليهم النظريات الرجوع إلى الأدب القـــديم يستمدون منه الموضوعات ، بيد أن روح العصر التمست منفذاً للهرب فلجأت إلى قصائد التهكم اللاذع . والتقليد الساخر ، حتى كان هذا النوع من الشعر هو طابع هذا العصر(١) وكان شعر بوب قريباً من النثر . واستعمله فى العلوم وفى النقد مثل قصيدته التى سماها (بحث فى النقد ، والتى بحث فيها النظم والقوانين الأدبية ، والنشاط الذهنى الذى يحكم ويقدر ويشرع ، والذى يضم القواعد بعضها إلى بعض ، وكان أمام ناظريه وهو ينظم هذه القصيدة هوراس الرومانى ، وبوالو الفرنسى وقد سار معهما ، وأسلم نفسه لهما من غير تحفظ ، ولو أنه كتب ما كتبه فى هذا البحث نثراً لما فقد قيمته شيئاً .

لقد ابتدأت الاتباعية الإنجليزية بالنقطة التى ابتدأ منها الفرنسيون ، وهى تقليد الطبيعة — وهذا ولا شك يوافق نظرية المحدثين — بيد أنهم يختلفون عنهم ، لأنهم يرون الطبيعة ممثلة فى النماذج التى تركها القدماء من إغريق ورومان، ورأى بوب كما رأى أساتذة المدرسة الفرنسية أن فى اتباع القدماء عصمة من كل خطأ . ولقد آثر التعميم فى الأدب على الدخول فى الجزئيات والعناية بالأفراد كما آثروا ، ورأى أن للأدب رسالة اجتماعية عليه أداؤها ، وكان لا يقدر الأثر الأدبى إلا بمقدار ما فيه من رجال فضلاء وأخلاق صالحة ، وكان لا يتسامح ألبتة فى الخطيئة الخلقية(٢) . ولقد كان الأدب الاتباعى فى نظرهم دينا يرتفع بالأديب إلى سماوات الفضيلة إذا تعمد تقليد القدماء وأحكم تقليدهم(٣).

ورأوا كما رأى الفرنسيون أن يكون الموضوع نبيلا شريفا ، وعنى (بوب) بهذا أن يكون فلسفيا إنسانيا عاما (يصلح لكل الأمم فى جميع الأزمنة) أى يتحدث عن العناصر الثابتة فى الإنسان دون سواها . ولا شك أن الموضوع النبيل الشريف يحتاج إلى لغة شريفة ، إذ لا يحتفظ بوقاره إلا بها . على أنه

---

(١) المصدر السابق ص ٧٢١ .
(٢) نفس المصدر ص ٧٢٣ .
(٣) ص ٧٣٨ .

لايشجب الموضوعات التافهة أو البسيطة ، إذ ليس المهم هو عدم أصالتها ، أو تفاهتها ، ولكن المهم - فى نظره - هو اللغة المعبرة عنها ، فكم من موضوع تافه ارتفعت به اللغة القوية ، وعلى هذا يجب أن يكون الأسلوب دقيقاً صحيحاً قوياً مؤثراً ، وإلا فلن تسترعى أية فكرة مهما جلت أى انتباه . بيد أن نبالة اللغة وكرمها إذا تركا للاختيار كان ذلك منافيا للبساطة التى دعا إليها (بوب) ومدرسته ، وعلى هذا يرفض الشعر الاتباعى أن يعتمد من ناحية المبدأ - على الكلمات والعبارات المألوفة التى تعبر عن الحياة الغضة الحية ،وعلى الرغم من نمو الطبقة الوسطى من الشعب وازدياد نفوذها نرى الشعر على يد هذه المدرسة يجنح إلى الارستقراطية ، لأن الأدب فى رأيهم يرمى إلى التمييز ، ويبتعد عن كل ما هو وضيع . وبهذا وجد ما يسمى بالمعجم الشعرى ، وهو مجموعة من العبارات والكلمات التى اصطلح الشعراء على أنها أنسب للشعر من سواها ، وعلى كل منهم أن يأخذ منها مايريد للتعبير عن أى فكرة أو خيال أو صورة ، وبذا جاءت صورهم متشابهة ، وخيالهم محدوداً بهذه القوالب والصيغ اللغوية، ولم يكن ثمة مجال للاختيار أو الابتكار ، وإنما صار الأدب آليا سلبيا، والسبب فى هذا هو نظرية التقليد التى وضعت ذوقا رسميا للأدب يجب أن يهدف كل الأدباء للوصول إليه . وقد أمدت اللغات اللاتينية والإغريقية والفرنسية هذا المعجم بكثير من الكلمات والتعبيرات ، وكانت معانيها دقيقة مطابقة للصدق والواقع[١] .

لقد استطاع أدباء إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أن يقحموا على الروح الإنجليزية تلك الروح الأكاديمية التى سيطرت على زملائهم فى فرنسا، ولهذا أسسوا الجمعية الملكية Royal Society وقررت الجمعية صفات الأسلوب التى يجب أن يتبعها الأدباء ويراعوها وهى : الوضوح ، والبساطة ، والوصول للهدف من أقرب الطرق ، وجودة السبك ودقة التعبير[٢] . لقد بلغ اهتمامهم

---

(١) Legiuis and CaZamian. P. 738 - 740.

(٢) Modern English Lit, P. 91.,

باللفظ والعبارة ـ كما رأيت ـ حد الإفراط ،فجاء شعرهم مصطنعا غير طبيعى بعيداً عن الرقة والظرف . ولم يكن شعراً قريبا من القلوب أو عميق الغور ، وإنما يتميز بالذكاء ، ويلجأ إلى المنطق أكثر مما يلجأ إلى القلب والعاطفة ، وعالجوا به موضوعات تلائم النثر أكثر من الشعر مثل حياة الإنسان وتناولها بالشرح والتحليل ، أو الخوض فى الجدل والبحث عن المقاييس الشعرية ، والبحث فى الأسس الأدبية الأخلاقية ، أو استعراض مظاهر الحياة الاجتماعية كالقمار والحفلات الخ .

ولقد انحط الشعر على يد هذه المدرسة انحطاطا لم يحدث من قبل أو من بعد، إذ أصبح صياغة فحسب . لقد كان الشعراء فى عصر الباصابات يستعملون كثيراً من الكلمات والعبارات التى يستعملها زملاؤهم فى إيطاليا وفرنسا ، ولكنهم استعملوها للتعبير عن أشياء شعروا بها ، ولم تكن العبرة لديهم بالألفاظ المختارة، ولا بالقالب الذى يصب فيه الشعر وإنما المهم هو التعبير باخلاص وصدق وقوة عن أدق خلجات القلوب[1] . أما هؤلاء فقد قصروه على مجرد التعبير وانتقاء الألفاظ ، وبذلك جاء شعراً لا حياة فيه ولا حرارة .

وكان من الطبيعى ـ لكثرة ما أنتج بوب من الشعر ـ أن يطغى على شعراء عصره ، وأن يشتهر أمره ، كما كان من الطبيعى ، وهو زعيم المدرسة الاتباعية أن يثنى عليه الفرنسيون ، وهذا فولتير يصرح بأن بوب أعظم شعراء إنجلترا بل أعظم شاعر فى العالم[2] ، أما فى إنجلترا حين جاءت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) فى أوائل القرن التاسع عشر فقد أخذ النقاد يتساءلون : هل كان بوب شاعراً ؟ لقد كان شاعراً مناسباً لعصره وللمجتمع الإنجليزى الذى قدره وقدر شعره . كان شاعر مدينة ، يقول فى الحوادث التى تقع فيها ، وفى السياسة المحلية، وفى العادات والتقاليد التى يراها، لقد كان العالم أمام بوب محدوداً، ومصطنعا ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً عظيما ، ولن دافع عنه (بيرون)

---

(١) Modern English Lit. P. 97.

(٢) Lettros Philosophiques ou Lettres Les Anglish

أحد شعراء المدرسة الإبداعية فى القرن التاسع عشر ؛ حيث كانت طبيعته الساخرة توافق طبيعة بوب ، وقد كان من الممكن أن يظل وفيا لتعاليم المدرسة الاتباعية الإنجليزية لولا قوة تيار الإبداعية[١] .

لقد كان بوب ومدرسته تضطرب فى مجال ضيق ، وتتمتع بتقدير مجتمع محدود ؛ لأنها انتحلت لنفسها المكانة التى يرنو إليها ذوو الأحساب الرفيعة والعادات الطيبة . لقد كان « دريدون » شاعر بلاط ، حريصا على أن يغير ولاءه كلما تغير صاحب العرش ، وكان (بوب) عدلا وصديقا لعظماء عصره ، كما كان من ذوى الثراء . وقد تمتع أتباعه برعاية كثير من (اللوردات) إذا فاتتهم المساواة. وكان من أثر هذا أن أعطى الشعر الذى قرضوه ، واللغة التى استعملوها الفرصة للتداول. ويقول الدكتور (جونسون) : قبل عصر « دريدون » كنت لاتجد معجما شعرياً خاصاً ، ولا نظاماً للكلمات التى سلمت من غلظة الاستعمال المنزلى ، وتحررت من العبارات النابية ، وأعدت للفنون الأدبية ، بل كنت تجد ألفاظاً كثيرة الابتذال أو حوشية مما تسبب إخفاق الشاعر فى عرضه ، ولقد كان هذا المعجم الشعرى المبرأ من غلظة الاستعمال المنزلى هو مستوى اللغة الشعرية فى القرن الثامن عشر ، ولذا كان من أول أهداف الحركة الإبداعية فى القرن التاسع عشر الإقلاع عن خطيئة هذا الأسلوب المصطنع الكاذب الذى روج له ونماه مجتمع الطبقة الأرستقراطية فى إنجلترا ، والذى ابتعد عن الطبيعة والبساطة ، على الرغم من ادعاء هذه المدرسة البساطة وتقليد الطبيعة[٢] .

لقد قلد بوب ومدرسته الاتباعية الفرنسية فى بعض مظاهر الشعر ، بل فى التافه من هذه المظاهر ، ولم يقلدوهم فى اهتمامهم بالمسرحية مأساة وملهاة ، حتى لانكاد نجد لهذه المدرسة الإنجليزية أثراً ذا قيمة فى هذا الباب، ونراهم يتجهون نحو الرواية النثرية (القصة) ، ويهملون المسرحية ، ولذلك عدة أسباب : منها

---

(١) History of English Literature, by A. Lang. P. 376.

(٢) Modern English Lit P. 135.

أن قواعد المدرسة الاتباعية لا تلائم الطبيعة الإنجليزية فى الشعر ، وإنما تلائم الطبيعة الفرنسية ، وذلك لأن البيئة الإنجليزية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء على نفسه وتدعوه إلى الكآبة والحزن ، فيكثر تفكيره فى الطبيعة ولو من وراء جدار ، كما يكثر تفكيره فى الله وفى كمال صنعه ، وعلى العكس من ذلك البيئة الفرنسية فهى أكثر إشراقا وأضحى شمسا : والشعر لا يعمق عادة فى مثل هذه البيئة ، لأنها بوضوحها أورثت الفرنسى المنطق ، ونصاعة الحجة، والذكاء اللماح، والصراحة فى التعبير والتفكير نوعا ما . إن الفرنسى يعيش فى عالم الشعور ، ويطمئن للطبيعة المحيطة به ، لأنها ليست طبيعة صاخبة عاصفة مدمرة ، سوداء ، كما هو الحال فى الطبيعة التى تكتنف بلاد الإنجليز . ولقد أمضت فى غير هذا الكتاب فى التفرقة بين العقليتين الانجليزية والفرنسية بالنسبة للشعر والنثر(١) ، ولست أريد هنا أن أكرر ما قلته ثمة . وبحسبى أن أذكر أن من أهم قواعد المدرسة الاتباعية : النظام والدقة ، ووضوح التعبير ، واتباع المنطق والذكاء ، ولما كانت هذه القواعد لا تتفق والعقلية الإنجليزية فقد اجتهد بوب ومدرسته فى أخذ أنفسهم بها ، وشغلوا بهذا المظهر عن الجوهر ، ولم يجدوا متسعاً أمامهم لأن يتعمقوا أو يقلدوا فى المسرحية ، لأنهم عانوا فى تكييف أنفسهم حتى تلائم هذا المظهر الاتباعى جهداً عظيما وشغلوا به عن كل شىء سواه .

ومن هذه الأسباب أن عصر الياصابات الذى سبق عصر بوب ومدرسته كان عصراً غنيا بالمسرحيات ، ويكفى أن ظهر فيه شكسبير ، ولم يكن أدباء القرن الثامن عشر ـ وقد قيدوا أنفسهم بقيود المدرسة الاتباعية ـ بمستطيعين الإجادة فى المسرحية ، وقد وضع فيها شكسبير نماذج عليا تتقطع أنفس كل من يحاول أن يقلدها دون أن يصل إلى شىء فيها .

ولعلك تعجب لماذا كان عصر الياصابات غنيا بالمسرحية ولم يكن كذلك عصر بوب الذى مهر فى الرواية؟ الحق أن أدباء عصر الياصابات قد جاءهم ميراث ضخم من الحياة ، إذ كان العصر عصر كشف وتوسع واستعمار ، وكان عليهم

---

(١) راجع كتابنا (فى الادب الحديث) الجزء الثانى من ص ٢٧٧ — ٢٨١

أن يفحصوا ويكشفوا عن ذلك التراث ، ويجعلوه ملكا لهم . كان عالمهم عالم عمل ، ولذلك كان أدبهم قبل كل شيء أدبا عمليا عثلا فى المسرحية ، لم يقفوا ليتأملوا أو يحللوا أن يوازنوا بين المقدمات والنتائج ، بل أقدموا على النتاج الأدبى مدفوعين بالغريزة أو الإلهام(١) .

ثم إن الأدباء وجدوا أن المسرحية دون سواها هى التى تجزىء ماديا ، وذلك لأن الجمهور كان يتعشقها أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب ، بل كانت اللون الوحيد الذى يستطيع الأدباء أن يقدموه للجمهور حتى يفهمه ،لأن الكتب كانت نادرة وقليلة ، وكان عدد القراء ونسبتهم ضئيلة ؛ ثم إن الحياة ذاتها كانت مسرحية مملوءة بالمفاجآت فى هذا العصر ، والأدب الحى هو الذى يقف بجانب الحياة التى يعيش فيها ، ويكون وثيق الصلة بها(٢) .

وقد خلا الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر من المآسى الجيدة ، وثمة بعض الملاهى سنخصها بالذكر فيما بعد .

٢ — المأساة الإبداعية (الدراما)

المعتقد أن العصر الاتباعى فى إنجلترا ينتهى ما بين عامى ١٧٨٠ — ١٧٩٨ ، وأن الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) تبتدىء بنشر (الأغانى الراقصة) لورد سويرث وكوليردج فى سنة ١٧٩٨ أى فى أخريات القرن الثامن عشر ، وأنها قد بلغت أوجها فى الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر : بيد أن المسرحية الإبداعية قد سبقت ظهور الحركة بقرنين من الزمان على يد الشاعر العالمى وليم شكسبير(٣) ، ولم يفطن الأدباء فى خلال هذه المدة لما خلقته تلك العبقرية الفذة من

(١) Walt P. 185.

(٢) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٣) ولد وليم شكسبير بمدينة ستراتفورد على نهر آفن فى سنة ١٥٦٤ ، ولم يكن أبوه جون شكسبير من أبنـاء هذه البلدة وانما نزح اليها وهو شاب وتزوج ابنة رجل غنى من الأسر الشريفة ، وقد خلف لها أبوها كل ثروته ، بيد أن هذه الثروة قد ضاعت فيما بعد ولما بلغ وليم السابعة =

من نتاج ، ولم تزد مكانة شكسبير فى إنجلترا فى تلك الحقبة على أى شاعر معاصر له ، فلما قويت الحركة الإبداعية أقبل أنصارها على آثاره يدرسونها ويمجدونها ، ومنذ ذلك الوقت احتل شكسبير منصب الزعامة الأدبية فى جميع بقاع العالم، وترجم إلى كل اللغات الحية تقريباً ترجمة دقيقة قوية تكاد تقرب من أصلها الطبيعى .

وعلينا الآن أن نعود القهقرى إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الإبداعية وإن لم نأخذ هذا الاسم فى عصره ، ولم يوضع لهذا النوع من المسرحيات قواعد وقوانين وأنظمة كما وضع للمسرحية الاتباعية ، لأن شكسبير كان عبقرية فذة سبقت زمنها ، ثم نأتى بعد ذلك لتعاليم هذه الحركة فى القرن التاسع عشر كما قررها فيكتور هوجو .

والآن علينا أن نتساءل ، هل أتى شكسبير بمسرحياته فى هـذه الصورة الإبداعية على غير مثال سبق ؟ وهل كان كتاب المسرحيات قبله ، كما كان هو ، على غير علم بالمدرسة الاتباعية ، وقوانين أرسطو ؟ وإذا كان شكسبير يعلم هذه القوانين فلماذا خرج عليها ؟

= من عمره أرسله أبوه الى المدرسة فى ستراتفود وفيها تعلم اللاتينية وقليلا جداً من الاغريقية ؛ ومكث بها ثمانى سنوات .ويقال : انه احترف التدريس بعد خروجه من المدرسة وبعضهم يقول : انه اشتغل بالنجـارة مع أبيه الذى توفى سنة ١٥٨٢ وتزوج وليم شكسبير من آن هاثاواى وهى ابنة مزارع غنى كان يقيم على مقربة من المدينة ، وكانت تكبره بثمانى سنوات وانجب منها سوزانا وتوأمين هما ولد أسماه هامنت وبنت اسمها جوديث لما بلغ الحادية والعشرين اتهم فى حـادثة اعتداء على غزلان أحـد أشراف المقاطعة ووضع فى محبس الاتهام حينـا وظهرت باكورة أدبه بهجائه لهذا الشريف فشدد عليه النكير فهاجر الى (لندن) . وفى لندن وجد سبيله الى المسرح وكان أول عمله فيه هو عمل الملقن ثم مالبث أن اشترك فى اعادة كتابة المسرحيات القديمة . وأخيرا استقل بكتابة المسرحيات واشترك فى تمثيلها . ولما عظمت ثروته اشترى فى بلده عقارا كبيرا ومالبث أن مل المقام فى لندن فنزح الى بلده فى سنة ١٦١٢ وتوفى بها فى سنة ١٦١٦ فى يوم عيد ميلاده ٢٣ من أبريل .

لقد أفاد شكسبير من كل تقاليد المسرح الإنجليزى السابقة له (فتمثيلية المعجزات) التى كان يقوم بها أهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت تمثل حتى أواخر القرن السادس عشر (١٥٩٤)، ومنها أخذ شكسبير أنواع الخدم، والسادة، والجنود، كما أن المسرحية الخلقية التى أشرنا إليها فى مبدأ هذا الكتاب ظلت تمثل جنباً إلى جنب مع المسرحيات الأخرى فى أوائل عهد شكسبير، وإليها يرجع الفضل فى إيجاد العقدة فى المسرحية، ولظهور البطل لأول مرة، لأن التمثيليات السابقة كانت استعراضاً ولم تكن مسرحية بالمعنى المعروف. وكان يتخلل هذه المسرحيات الخلقية بعض الترويح المرح، فلم تكن جداً خالصا وقد أبقى شكسبير على هذا العنصر المرح فى مآسيه، وكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ فى مسرحياته.

بيد أن أول تأثير لتقاليد المسرح الإغريقى على الأدب الإنجليزى ظهر فى القرن السادس عشر. وكان هذا التأثير فى صورة تقسيم المسرحية إلى فصـــول (ولا شىء سوى هذا)، وكانت أول مسرحية اتبعت هذه القاعدة هى (رالف رويستر دويستر) Ralf Roister Doister

وأول مأساة ظهر فيها أثر (سنيكا) الرومانى هى مأساة جور بودك Gorboduc أوكما تسمى أحيانا (فيريكس وبوركس) وملخصها أن جوربودك ملك بريطانيا قسم مملكته فى حياته بين ولديه فيريكس وبوركس فتنازع الأخوان وقتل أصغرهما الأكبر، وكانت الأم تعز الأكبر وتحبه، فانتقمت له بقتلها ولدها الأصغر، فثار الشعب لهذه الفظاعة، وقتل الوالد والوالدة، ثم اجتمع النبلاء وحاربوا الشعب الثائر وأخضعوه. وأخذوا بعد ذلك يبحثون عن أمير يتولى حكم البلاد، فاختلفوا وشبت بينهم حرب أهلية. والموضوع كما ترى بريطانى الأصل، ولكن سمات الاتباعية تظهر فيه ؛ إذ يقص الخدم والرسل بعض أجزاء الرواية، ولا يرى شىء من الفظائع على المسرح، وبدلا من الحوار نسمع خطبا طويلة، وكل فصل ما عدا الأخير ينتهى بالجوقة.

ومع هذا فقد نظم جزء من المسرحية بالشعر المرسل ، ومؤلفها (ما كفيل) أول من استعمل هذا النوع من الشعر فى الأدب الإنجليزى فى المسرحية وإن كان قد سبقه (سرى) Surrey الشاعر الإنجليزى فى ترجمته لإلياذة فرجيل وقد أفاد شكسبير من هـــذه التجربة فيما بعد حيث استعمل هذا النوع من الشعر فى معظم ممسرحياته .

ويظهر أن عصر الياصابات كان قليل المعرفة بالأدب الإغريقى وإن كان قد ظهرت آثار أدبية مترجمة عن اليونانية أفاد منها شكسبير كل الإفادة من ذلك ترجمة ساكفيل Sackville لإحدى مسرحيات يوريبيدس وترجمة تشايمان Chopman للالياذة والأوديسة .

ويظهر أن هذا العصر كان عظيم التأثر بالأدب الرومانى وبسنيكا على الأخص والمسرح الرومانى كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات على المسرح ، وقد لاقت مسرحيات الانتقام أو الثأر Revengeplays لدى الجمهور فى عصر الياصابات إقبالا وتشجيعا . كما أخذ المسرح الإنجليزى من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة والفظائع . وقد أفاد شكسبير من كل هذا وكان له فى روايات (كد) Kyd التى تكثر فيها الأشباح والدماء أسوة فى هاملت وسواها .

ولقد مهد السبيل لشكسبير مجموعة من الأدباء لقبوا أنفسهم بـ (فطناء الجامعة) ١٥٨٠ — ١٥٩٥ ، وقد اتخذوا هذا اللقب ليميزوا أنفسهم من الكتاب الذين لم يدرسوا دراسة جامعية . وقد أرادوا أن يعيشوا بأقلامهم فعرضوا على المسرح بضاعتهم من مسرحيات قديمة فيها بعض التعديل ، ومن مسرحيات جديدة وضعوها بأنفسهم . ولا شك أنهم كانوا على علم بتقاليد المدرسة الاتباعية كما جاءت فى كتاب الشعر لأرسطو وكما تركها الرومان . بيد أنهم خرجوا على تقاليد أرسطو فمزجوا مآسيهم بالمناظر المرحة وبالغناء ، واستعمل بعضهم (جون مللى) النثر فى المسرحية ، ومما أخذه عنه شكسبير تنكر البطلة الأنثى فى هيئة غلام ،

واستغلال هذه الحيلة المسرحية فى وقت كان يمثل الغلمان فيه أدوار النساء ، وإن كانت الحيلة شائعة فى ذلك العصر .

ومن فطناء الجامعة الذين أفاد منهم شكسبير فائدة حقة ، وكان له أثر كبير فى المسرحية (مارلو) Marlowe ١٥٦٤ — ١٥٩٣ . وقد ولد فى نفس العام الذى ولد فيه شكسبير وكتب سبع مسرحيات فى حياته من أهمها : تامبولين(١) أو تيمورلنك ، والدكتور فاوست ، ويهودى مالطة ، وريتشارد الثانى التى تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التى ظهرت فى عهد الياصابات . وقد استطاع (مارلو) أن يخلق فى ست سنوات المأساة الإبداعية Romantic Drama ، وعلى الرغم من ضعف بناء مسرحيته الأولى تيمورلنك ، إذ أن فيها عشرين قتيلا وعدة مناظر للشجار والقتال ، وليس فيها أى عقدة أو تعقيد ولا اتزان فى التقسيم ولا مؤامرة ولا شخصيات تستحق الذكر ، كما أنها خالية من الحب — على الرغم من كل هذا فهى أول مسرحية قوية كتبت بالشعر المرسل للجمهور ويحسبه هذا فخراً(٢) .

ولكى نقدر الفائدة التى أفادها شكسبير من مارلو علينا أن نبين أثره فى المأساة الإبداعية . لقد سار مارلو أول الأمر على الطريقة الإغريقية فى المأساة وهى أن يركز الحوادث كلها حول شخصية عظيمة تطغى على كل الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وجعل موضوع الرواية فى تيمورلنك ، والدكتور فاوست ويهودى مالطة صراع البطل نحو تحقيق أمل منشود ، كان هذا الأمل هو المجد فى تيمورلنك والعلم فى الدكتور فاوست ، والثراء فى يهودى مالطة . ولم يكن للشخصيات الثانوية أى قيمة فى المأساة إلا بمقدار ما تتصل بالبطل ، ثم عدل عن هذه الطريقة فى ريتشارد الثانى ، وبناها على الحب ، وقد اضطر أن يخلق بجانب شخصية الملك بعض الشخصيات القوية ممثلة أعداءه حتى يستطيع أن يمهد

---

(١) Tamburlaine.

(٢) Wyatt. P. 50.

لسقوطه ، وقد احتذى شكسبير حذوه حيناً ، وتقدم عليه أحياناً ، وخرج عليه مرات عدة . أما احتذاؤه حذوه فهو أنه جعل أهم نقطة فى المأساة الصراع الذى يضطرم فى نفس البطل كما نرى فى (عطيل) قياساً على الدكتور فاوست ، وأما تفوقه عليه فذلك أنه عنى فى أكثر رواياته بالشخصيات الثانوية بجانب الشخصيات الرئيسية ، وأما خروجه عليه ففى إيثاره أن يكون أبطاله دائماً من ذوى المكانة العالية .

ثم إن مارلو خرج على قانون الوحدات الثلاث خروجاً بيناً ، فالرواية عنده يجوز أن تقع حوادثها فى عدة أعوام ، ويجوز أن يتغير موضع الحوادث من بلد إلى بلد ، ثم يجوز ألا ترتبط الحوادث إلا بكونها متصلة بشخصية البطل الواحد ، وسواء بعد ذلك أكان فى الرواية عقدة واحدة أو أكثر .

وقد انحرف مارلو عن المسرحية الإغريقية بأن أجاز القتل والقسوة والعنف على المسرح وعلى مشهد من النظارة متأثراً بالطريقة الرومانية ، وبسنكا على الأخص ، ذلك أن هذا اللون — كما ذكرنا آنفاً — كان محببا لدى الجمهور فى عصر الياصابات . ولقد تأثر مارلو بميل الجمهور وبنظريات (ميكافيلى) فى التعطش للقوة وأن الغاية تسوغ نوع الواسطة على أن أهم تجديد أدخله مارلو على المسرحية هو إنشادها بالشعر المرسل . أجل ! إن ماكفيل قد سبقه إلى استعمال هذا النوع من الشعر فى روايته (جوربودك) ، ولكنه كان باكورة ضئيلة إذا قيست بما كتبه مارلو ، لأنه كان قويا مبدعا فى استعماله حتى سمى البيت من شعر مارلو (بالبيت الجبار) .

ويعزو بعض النقاد[1] نضج المأساة لدى شكسبير ، وقوة أدائه الشعرى إلى المثل الذى ضربه (مارلو) فى الدكتور فاوست ، باعتماده على القصة ، وعلى

---

(١) المسرحية العالمية الجزء الثانى — ١ . نيكول ترجمة محمود شوكت ص ٤٥ .

روعة الشعر فى السيطرة . خذ مثلا قول مارلو على لسان إبليس وهو يخاطب فاوست فى ساعته الأخيرة :

أى فاوست :

ليس أمامك غير ساعة واحدة تحياها .

وبعدها تحل عليك اللعنة إلى الأبد .

قفى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام .

حتى يندم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل .

ويا عين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد .

وأعيدى النهار دائماً ، أو اجعلى هذه الساعة .

عاماً ، أو شهراً أو أسبوعاً ، أو يوماً طبيعيا .

حتى يتمكن فاوست من التوبة . ويهيء لروحه الخلاص .

رويداً رويداً أيها الليل السارى فى فلكه .

فأنت ترى مارلو قد مهد الطريق حق التمهيد لشكسبير (١) فى خروجه على قانون الوحدات الثلاث (٢) وفى جعله موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً داخلياً يضطرم فى نفس البطل (٣) وفى إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح (٤) وفى استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة (٥) وفى عنايته أحياناً بالشخصيات الثانوية (٦) وفى اعتداد الفرد بشخصيته .

وثمة مسرحية أخرى تأثر بها شكسبير ، وهى لأحد فطناء الجامعة (توماس كيد) ظهرت فى سنة ١٥٨٩ ألا هى « المأساة الإسبانية » ولم تبلغ هذه المسرحية ما بلغته فاوست لمارلو من روعة الشعر ، وإنما كان بها ماعجز عنه مارلو فى مسرحياته من براعة فى البناء ، ويمكننا اعتبار المسرحيتين - إلى حد ما - متكاملتين - فقد أدخلت الأولى - مسرحية الدكتور فاوست إلى المسرح تفوق الشعر وعمق العاطفة - وأمدته الثانية - المأساة الإسبانية - بالتنويع فى صور التأثير ، وبالبراعة فى توجيه الحادثة .

وأظننا بهذا الاستعراض الموجز للمسرحية قبل شكسبير قد أجبنا عن السؤال الأول وبينا أن محاولات قد بذلت قبل شكسبير للخروج على تلك القوانين الصارمة التى فرضها أرسطو وتبعه فيها كتاب المدرسة الاتباعية ، وأن شكسبير قد أفاد من تلك المحاولات كما سنرى فيما بعد .

أما عن السؤال الثانى وهو : هل كانت تقاليد المدرسة الاتباعية معروفة لشكسبير ولكتاب المسرحية فى عهده ؟ فنقول : أجل ! لقد كانت تعاليم تلك المدرسة معروفة لدى الكتاب الإنجليز فى القرن السادس عشر ، ولكنها فى الأغلب جاءتهم مصبوغة بصبغة رومانية ، وكان أثر سنيكا الرومانى أقوى من أثر أرسطو فأعجبوا بطريقته الخطابية ، وبكلامه المنمق ، وتعطشه للدماء ، ولكن المسرحيات التى كتبت على هذه الطريقة لم تكتب للجمهور ، وإنما كتبت للطبقة الأرستقراطية لأن النظارة فى عهد الياصابات كانوا يحبون الحركة والعمل فى المسرحية ، وفى مآسى سنيكا لا يوجد عمل أو حركة وإنما توجد خطب طويلة . وحوار ممل ؛ ومن أبرز مؤثرات المسرح الرومانى ظهور الجن والأشباح والإنذارات التى ينطقون بها فى صيغة وعد أو وعيد ، وفى نظرية الثأر والانتقام .

على أنه وجد من النقاد فى هذا العصر من شايع نظريات أرسطو ودافع عنها وانتقد فى مرارة وقسوة كتاب المسرحيات الإنجليزية ، ونعى عليهم عدم تقيدهم بتلك القوانين وهو السير فيليب سدنى فى كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry ، ولقد مر فى غير ذلك المكان ما قاله عن الخروج على وحدتى الزمان والمكان ، ولنذكر هنا ما قاله عن وحدة النغم ، وكيف أن المسرحيات فى عصره كانت تجمع بين الحزن والسرور ، والجد والفكاهة ، وفى هذا خروج على تلك القاعدة التى وضعها أرسطو والتزمها الاتباعيون فى فرنسا : وبجانب هذه السخافات الشنيعة ترى أن مسرحيتهم ليست مآسى كما يجب أن تكون ، أو ملاهى كما يجب أن تكون ، يخلطون فيها الملوك بالمهرجين لا لأن الموضوع يتطلب هذا بل يجعلون هؤلاء المهرجين يمثلون أدواراً فى موضوعات ملكية من غير وقار أو احتشام ، وبذلك لم تحرز مآسيهم الإبداعية إعجاباً أو عطفاً . إنى أعلم أن

القدماء (الإغريق) قد تركوا لنا مثلا أو اثنين من هذا النوع Tragu. Comedies ولكننا إذا أمعنا النظر وجدنا أنهم لم يجمعوا بين عازف الموسيقى والجنازة أبداً ».

لقد هاجم (سدنى) هـــذه المسرحيات التى خرجت على تقاليد المدرسة الإغريقية فى عصره، ودافع عن قوانين أرسطو فى الوقت الذى كانت فيه المسرحية الإبداعية لا تزال فى نشأتها، ولا ندرى إذا كان شكسبير قد عرف تلك القوانين أو لم يعرفها، وأغلب الظن أنه كان يعرفها، فآخر مسرحية له وهى (العاصفة) قد طبق فيها قانون الوحدات الثلاث، على الرغم من أن هذا القانون لا يتفق مع طبيعته أو رأيه، وقد التزم هـذا القانون فى تلك المسرحية ليظهر براعته فى الدراما مع ملاحظة هذا القانون، ولذلك نراها تقع فى يوم واحد، وكل المناظر إلا الأول يقع فى جزيرة واحدة.

على أن المعروف عن شكسبير أن معلوماته فى الإغريقية كانت ضئيلة، وأنه لم يكن يعتمد على قراءته الخاصة فى اللاتينية، وإنما كان يعتمد على الترجمات الإنجليزية، ومن ذلك اعتماده على ترجمة (تورث)(١) لكتاب (بلوتارك) حيوات متوازية أو حياة المشهورين من الرجال، ومن هذا الكتاب استمد موضوعات مسرحيتيه: يوليوس قيصر. وكليوباطرة. ولقد كانت الترجمة من الجودة بحيث لم يتورع شكسبير عن نقل عبارات بأسرها دون أن يدخل عليها أى تغيير يذكر كما أفاد من ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسى مونتيني ومن ترجمة سبنسر الشاعر لبعض آثار بترارك.

والآن نأتى إلى شكسبير ومآسيه، وشكسبير ليس بالموضوع السهل فقد كتب حوله أكثر من ألف كتاب وتناوله بالنقد مئات. ولست أزعم أنى أريد هنا أن أوفيه حقه، وبحسبى أن أذكر مميزات مآسيه، وكيف تم على يديه خلق المأساة

---

(١) Thomas. Norch.

الإبداعية قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان وأكشف عن بعض السر فى عظمته .

وكما أقف الآن حائراً أمام تلك العبقرية الفذة وهذا التراث الضخم من المسرحيات التى تربو على الثلاثين ، ولا أدرى أى نواحيه أتناول ، ومن أى النقط أبدأ ، حار من قبلى النقاد فى عظمة شكسبير ، وكل تناوله من ناحية ، فبعضهم يرى أنه معجز فى لغته وموسيقى شعره ، وفى مهارته فى حبك المسرحية وإدارة حوارها ، وفى قدرته التخيلية كشاعر ، وكخالق لألوف شخصية كل منها متميز عن الآخر تمام التميز ، وأنه كان من مقلدى الطبيعة وكان يعبر عنها أجمل تعبير .

ويقول عنه معاصره (بن جونسون)(١) إنه كان ذا طبيعة رحبة حرة ، وذا خيال ممتاز وأغراض شريفة وتعبيرات رشيقة ، وكان ذكاؤه طوع يمينه .

ويقول عنه دريدون(٢) إنه كان دائماً عظيماً حينما يتطلب الموقف العظمة ولم يقل أحد مطلقاً أنه كان يخلق المناسبات لإظهار ذكائه . ولديه نجد كل الفنون والعلوم ، وكل أنواع الأخلاق ، والفلسفة الطبيعية من غير أن نعلم أنه درسها مطلقاً . إن هؤلاء الذين يتهمونه بأنه كان فى حاجة للتعلم يسبغون عليه فضلا عظيماً لأنه كان متعلقاً بفطرته ، إذ لم يكن فى حاجة إلى النظر فى كتاب ليقرأ الطبيعة ، ولكنه نظر إلى دخيلة نفسه فوجدها ثمة .

ويقول عنه (بوب) — على الرغم من أنه كان من زعماء المدرسة الاتباعية — : إنه كان دائماً يأتى بالقول الفصل حين تتحرج المناقشة أو حين تتأزم العواطف والنزعات ، وهذا عجيب من رجل غير متعلم وغير مجرب لهذه المواقف العظيمة فى الحياة ، وبهذا يظهر أنه عرف العالم عن طريق الإلهام وأنه نفذ إلى الطبيعة

---

(١) Ben Jonson.

(٢) John Dryden.

الإنسانية بنظرة واحدة ، وأنه المؤلف الوحيد الذى يعطينا أساس نظرية جديدة ، وهو أن الفيلسوف ، والرجل المجرب للعالم يمكن أن يولدا مزودين بهذه الموهبة كما يولد الشاعر مزوداً بموهبة الشعر » .

ولكن هل نستطيع أن نقول عن شكسبير أنه مدين للموهبة الطبيعية وحدها وأنه كان غير متعلم ؟ ألم يفد شيئاً من تلك السنوات الثمانى التى قضاها فى المدرسة أو من وجوده تحت رعاية (اللورد سوثهامبتن) قبل أن يكتب المسرحيات العظيمة ، أو من أنه صار الكاتب المسرحى الخاص (للورد شامبرلين) ، مع معرفته التامة بكل دقائق الحياة فى حاشية الملكة الياصابات ؟ .

لا شك أن شكسبير كان عبقرياً ونابغة وأنه لم يكن فى علمه كفطناء الجامعة ، ولكنا لا نستطيع أن نقول إنه كان جاهلا ، أو غير عالم بالحياة فى عصره .

واستمع الآن إلى ما يقوله (جيته) شاعر الألمان العظيم وهو فى الحادية والعشرين من عمره سنة ١٧٧٥ عن شكسبير ، وكيف تعجب العبقرية بالعبقرية وتقدرها : « لا ينتظر من أن أطيل الكتابة أو أن أكتب بهدوء فهدوء الروح ليس لباسا لائقاً بالعيد ، والآن لم أفكر طويلا فى شكسبير . إن تقديسه والشعور بعظمة شعره هو أعلى ما استطعت أن أصل إليه ، لقد جعلتنى أول صفحة قرأتها تابعاً له مدى الحياة ، وحينما انتهيت من أول مسرحية له وقفت كمن ولد أعمى ثم فى لحظة مسته يد المعجزة فمنحته البصر ، أدركت وشعرت شعوراً قوياً أن كيانى قد اتسع إلى ما لانهاية ، وأن كل شيء كان جديداً على ، كان مجهولا ، وأن هذا الضياء المفاجىء ، قد آذى عينى ، وبالتدريج تعلمت كيف أنظر ، وشكراً لطبيعتى الطبيعية ، فلا أزال أشعر كم قد أفدت منه » .

لقد كان المسرح الألمانى مقيداً بقيود المدرسة الاتباعية الفرنسية ، ويرجع الفضل فى أخذه بمبادىء الإبداعية للناقد الألمانى (ليسنج) حيث قبل تحدى شكسبير لقانون الوحدات الثلاث ، وأثنى عليه ، وعرف به الألمان ، حتى قال

(جيته) عندما قاله ، وهذا يدلنا على أن شكسبير لم يكن شاعر أمة أو شاعر جيل من الناس أو موطن خاص ، ولكنه كان شاعر العالم وشاعر الإنسانية فى عصورها المتباينة وأمكنتها المختلفة . لقد كان تقدير جيته له أول اعتراف بأن شخصياته التى خلقها فى مسرحياته لم تكن ممثلة لعصر الياصابات وحده أو أنها إنجليزية ، ولكنها شخصيات حقيقية تتكلم لغة موسيقية خاصة بها تجعلنا نضحك ونبكى كما لو كنا على صلة وثيقة بهذه الشخصيات . ومن النقاد الذين عنوا بشكسبير وكان لنقدهم صدى بالغ الأثر فى انجلترا وفرنسا على السواء (شليجل) فى محاضراته عن (فن الدراما والأدب) وقد ترجمت إلى الإنجليزية فى العام الذى وقعت فيه معركة (واترلو) ، وقد أظهر فيها حماسته الشديدة لشكسبير ، ولهذه المحاضرات يدين الناقدان العظيمان هازلت وكولريدج بآرائهما عن فن المسرحية ، وعن شكسبير ، وقد أخذ منه هازلت صفحات كاملة فى كتابه (شخصيات مسرحيات شكسبير) ، وكان الفضل (لشليجل) فى أن يعرف الإنجليز بأديبهم معظم . وقد أسبغ عليه من كلمات المديح والثناء ما لفت أنظارهم إلى هذا الأديب الذى لم يضعـــوه فى مكانته اللائقة به ، استمع إليه يقول : « هذا المارد المسرحى الذى يقتحم السماء ، ويهدد بتمزيق العالم من دعائمه والذى يبدو أفظع من (أخيل) يجعل شعر رءوسنا يقف ، والدماء تتجمد فى عروقنا من الرعب ، وفى نفس الوقت يملك الفتنة الملهمة لأعذب الشعر ؛ إنه يلعب بالحب كما يلعب الطفل ، ويتنفس أغانيه كأنها آهات ذائبة ؛ وهو يجمع فى عبقريته أسمى الآراء وأعمقها ، وأعجبها ، وأكثرها تناقضاً . لقد ألقى عالم الأشباح والأرواح وعالم الطبيعة كنوزهما تحت قدميه ، وهو فى القوة نصف إله ، وفى عمق النظرة نبى ، وفى الحكمة روح صديقة من عالم علوى ، إنه يتواضع إلى منزلة البشر كأنه غير شاعر بتفوقه ، وهو صريح وغير مدع كأنه طفل » .

ويقول : « إن هذا البروميثيوس(١) لا يخلق الناس وحسب ، بل هو يفتح

---

(١) هو الاله الذى صنع الانسان فى أساطير اليونان .

لنا أبواب عالم الجنة المسحور ، ويستحضر لنا أطياف الظلام ، ويعرض لنا ساحراته فى زوايا الأسرار المحجوبة عن رحمة الله ، ويعمر الهواء بلواعب الجنة وهواتف الأرواح ، فاذا بهاته المخلوقات التى لاوجود لها فى غير أوهام الخيال تتراءى فى صدق واتساق . وتبدو لنا ـ ولو كانت أعجوبة شائبة ـ على نمطها الذى يخيل إلينا أنها لو ظهرت فى الحياة لسارت فى شئونها هذه السيرة ، ولك أن تقول إنه كما ينفذ بقريحته الخصبة إلى عالم الطبيعة ينفذ بالطبيعة إلى عالم القرائح وراء الواقع والحقيقة ، فنحن نضل فى تيه الدهشة حين نرى الخوارق والأعاجيب ومالم يرد على الأسماع قريبة منا هذا القرب الحميم » .

ولا أستطيع أن أذكر هنا كل ماأثنى به مئات النقاد على شكسبير منذ أن أخذت شهرته تغزو عالم الأدب إلى يومنا الحاضر ، على أن هذا الثناء كله ليس فى صميم موضوعنا ، وإنما نحاول أن نعطى فكرة عن تلك المكانة التى احتلها شاعر المسرحية الإبداعيه الأول الذى سبق الفكرة الإبداعيه بقرنين ، وحطم القيود واجتاز الحواجز والسدود . وعلينا الآن أن نبين بوضوح طبيعة المسرحية الإبداعية كما تركها شكسبير ، وكيف أثرت فى عالم الأدب من بعده .

كان شكسبير مثلا عاليا يحتذى حين أخذت الحركة الإبداعية إبان القرن التاسع عشر فى ازدهار ، كما قررها أدباء فرنسا فى القرن التاسع عشر ، ولكن هذه الفروق بين الاتباعية والإبداعية كانت من وضع شكسبير ، أو بمعنى أصح خرج بها هذا الشاعر الفذ على تقاليد المدرسة الاتباعية ، لأن طبيعته وعبقريته وقدرته على الخلق لم تكن تستطيع التقيد بأى قيد . ولنرجع الآن إلى هذه الفروق ونرى كيف تمت على يد شكسبير .

علمنا أن المدرسة الاتباعية كانت تحافظ على وحدة النغم فلا تجمع المسرحية بين الجد والهزل ، والضحك والبكاء ، والمرح والحزن ، بل يجب أن تكون لونا واحداً ونفساً واحداً ، ولـكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقاً ، وقد كانت له قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والمحزن فى رواياته ، والموازنة بينهما . خذ

مثلا « الليلة الثانية عشرة » لو دفعها شكسبير قليلا لصارت مأساة (تراجيديا) ولكن شكسبير أرادها ملهاة ورفض أن يدفعها تلك الدفعة ، وختمها بأغنية ونستطيع أن نسلك فى هذا الضرب معظم ملاهى شكسبير من ملهاته « كيل بكيل » التى يسىء فيها الشاعر الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد ييأس من فضيلة الإنسان ، ويصور اللؤم والنفاق والخسة ، وتكاد هذه الملهاة تكون مأساة بكل معنى الكلمة لولا خاتمتها السعيدة ، وكذلك رواية « ترويكس ويكرسدا » فلولا خاتمتها السعيدة لكانت من أبشع المآسى .

وهذا هو فن شكسبير فلا تختلف المأساة عن الملهاة لديه إلا فى أنه يدفع المواقف الحزينة فى المأساة إلى نهايتها بينما يمنعها فى الملهاة من التطور وبلوغ نهايتها ، فالاختلاف فى الدرجة فحسب ، أما من حيث العقدة والشخصيات ، والفكرة ، وما شاكل ذلك فتراهما مشتركتين .

كان شكسبير مغرماً بالجمع بين متناقضات الحياة ، فترى لديه الحياة المترفة والحياة البئيسة ، والحكيم العاقل والمأفون الأحمق فى رواية واحدة . وبذلك يعطينا صورة صادقة عن حقيقة الحياة ، وإذا اقتصر شكسبير على صورة واحدة لاغير حزينة أو ضاحكة لما حقق الواقع ، ولما بلغت المواطن المفجعة أثرها فى النفوس لأن التضاد يجعلها أكثر وضوحاً وأبلغ عظة إذا ظهر بجانبها ماينقضها . وقلما تجد مأساة من مآسى شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هى طبيعة الحياة ، فالرجل الحزين الذى اعتصر الأسى فؤاده لايعدم صديقاً يخفف عنه لواعج الحزن ، ويحاول أن يسرى عنه بنكتة تنتزع الابتسامة من بين شفتيه . والمرء الواحد تتعاوره حالات مختلفة، فهو ليس حزينا دائماً ، ولاغضوباً دائماً ، ولاجاداً طول حياته ، بل هناك أوقات ينسى فيها حزنه . ويفثأ غضبه ، ويقبل على المرح ، وقد رأى ذلك الشاعر العبقرى أن يظهر الملوك والعظماء فى حالاتهم الطبيعية . فليس من الطبيعى أن يكون الملك ملتزماً حد الوقار والجد طول حياته . ولذلك يصوره فى جده وفى مباذله ، ويعلم أنه حين يحب يكون بشراً كسائر مخلوقات الله ، وتغلبه العاطفة ويتذلل لمحبوبته ، ولا مانع من أن يظهر

هاملت وهو يطالب بالعرش سكران ، لأن هذه أمور طبيعية عادية فى حياة هؤلاء الناس .

ومن أهم مميزات شكسبير سخريته من الأشياء التى لا تظهر على حقيقتها ، ولذلك يعمد إلى تصـــوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة خذ مثلا (عطيل) فهو يبدو مخلصاً ، والواقع أنه غير مخلص ، ولا تظهر عليه الغيرة مع أنه فى الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة ، وديدمونة تبدو عفيفة ، وهى فى الواقع عفيفة ، ولكن عطيل لا يظن هذا ، وهنا تتجلى عظمة شكسبير فى تصويره هذه الحقائق المتناقضة .

وقد رأينا عند كلامنا عن المأساة الاتباعية أن موضوعها كان فى الغالب مستمداً من الأدبين اللاتينى والإغريقى إلا فى أحوال نادرة ، أما شكسبير فيعد أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة فى المأساة والملهاة على السواء، ولقد أنشأ عدة مسرحيات تاريخية منذ ابتدأ يكتب المسرح، ويلاحظ أنه اتجه للتاريخ الإنجليزى وابتدأ بأضعف الملوك وأسوئهم ثم انتهى بمثله الأعلى فى مسرحية هنرى الخامس .

تراه يبتدىء بتصوير الحرب الأهلية المعروفة بحرب الوردتين فيخرج رواية هنرى السادس فى ثلاثة أجزاء ، ثم يعقبها بمسرحية ريتشارد الثالث ، ويركز الحوادث كلها حول هذا الملك ، وكان ذا نفس شريرة مجرمة كما كان أحدب الظهر مشوه الخلق ، ولعل ما فى نفسه من خبث وشر كان نتيجة حقده وسخطه لقبح شـكله .

وأخرج كذلك ريتشارد الثانى ، والملك جون ، وهنرى الرابع ، ثم هنرى الخامس ، وأخيراً هنرى الثامن، وكلها من تاريخ إنجلترا فى العصور القريبة منه ، وقد عبر فيها تعبيراً قوياً عن العاطفة الوطنية القومية التى كانت تسود أوربا بعامة وانجلترا بخاصة فى عصر النهضة ، ولا سيما بعد انهزام (الآرمادا) الأسطول الأسبانى العظيم الذى حاول غزو إنجلترا فى عهد الياصابات .

وبجانب هذه الروايات المستمدة من التاريخ الإنجليزى أخذ الشاعر كثيراً من موضوعات مآسيه وملاهيه من التاريخ الرومانى مثل روميو وجوليت: وسيدان من فيرونا ، ويوليوس قيصر ، وكليوباطرة ، وجعجعة ولا طحن. ولا يقتصر على التاريخ الرومانى ، بل يأخذ من تاريخ فينا (كيل بكيل) ، ومن تاريخ فرنسا « كما تهواه » ، ومن تاريخ اسكتلندا « ماكبث » والدانمارك « هاملت » .

وقد كان كل همه فى الحقيقة إظهار مختلف الشخصيات التى هى أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه . ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة كالعظمة عند كورنى أو الحب عند راسين ، وإنما تطلع إلى كل الآفاق الإنسانية ليصور هذه الإنسانية فى شتى ألوانها ممثلة فى شخصيات غريبة . كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذى نعيش فيه . وبهذه الشخصيات التى خلقها شكسبير والتى تزيد على ألفين خلد هذا الشاعر العظيم ، لأنه صار شاعر الإنسانية كلها ، حتى صار فى رواياته كما يقول الناقد الإنجليزى Leigh Hunt طبيعة ثانية فيها كل المجتمعات البشرية وكل الشخصيات التى وجدت أو يمكن أن توجد : من ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومتسولين ، ومن لا مرتبة لهم ولا عمل ، وهم على اختلاف فى الطبائع والأخلاق : فمنهم الكريم واللئيم وذو النجدة والأريحية والدساس المخادع والحكيم الأريب ، والأبله المغرور والعليم والجهول والقوى والضعيف ، وأولو الكفاية فى كل من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم فى شىء من الأشياء . وهم على اختلاف فى الحالات والأطوار : فمنهم الظافر والمخفق ، والرضى والغاضب ، والمتفائل واليائس ، والمحب والقالى ، والطامع والزاهد ، ومن هو مزيج من هذه الحالات ومن ليس له فى حالة منها نصيب معدود ، وهم على اختلاف فى الأعمار فمنهم الشيوخ الفانون ، والفتيان فى مقتبل الحياة والكهول والصبيان . يعرض شكسبير كل هؤلاء فاذا هم يعملون كما ينبغى أن يعمل ، ويقولون كما ينبغى أن يقال ، ويفكرون كما ينبغى أن يعهد فيهم التفكير ، ويسيرون فى حياتهم وبين أصحابهم وعشرائهم ، كما ينبغى أن تكون السيرة لكل سن ولكل حالة ، ولكل

خليقة ولكل مقام . وإذا بهذا الشاعر فى علمه الذى يأخذه عن الأساتذة ، وفى مرتبته فى الحياة التى لم تتجاوز يسار الفقراء ، وفى وظيفته التى تقلب فيها بين الفلاحة والتمثيل يصور لك الملك فى حالاته وكلماته فلا يخطىء التصوير ، ويمثل لك كل إنسان فلا يخالف الحقيقة ، ويجيء لك بروايات كأنما هى خريطة الدنيا وضعت لتنشأ الدنيا على خطوطها من جديد إن أدركها البوار .

وأعجب من هذا نساء مسرحياته ، وهن متباينات فى السن والمزاج والفكر والخلقة والطبيعة والبيئة والمقام. محبات على اختلاف فى اللهو وطيبات على اختلاف فى الطيبة ، وداهيات على اختلاف فى الدهاء . وكلهن صنعة كاملة لاعوج فيها . ولو قيل إن شكسبير قد مهر فى تصوير الرجال لأنه رجل يعرف ما فى طبيعة الرجال سواء كانوا عظماء أوحقراء طيبين أو خبثاء ، فماذا عسى أن يقال فى تصويره للنساء ؟ اللهم إنه الإلهام ونفاذ البصيرة ، وأعجب العجب أن ترى بين شخصيات شكسبير أناساً مرضى العقول ، أو مصابين بضروب من الهوس والجنون، فيقول عنهم ، أو يجعلهم يقولون ما لم يعرفه أطباء عصره ، وما لم يكتشفه الطب الحديث إلا من أمد وجيز ، ثم يأتى الأطباء المتفرغون لهذه الأمراض فيأخذون أعراضها فى مسرحياته كما يأخذونها من كل تجارب المستشفيات ، ويستعرضون دلائلها فى أبطاله كما يستعرضونها فى بدوات المرضى .

ومن عجائبه كذلك علمه بعادات الجماهير والتفاته إلى أطوار الجماعات، وأساليب الدعاة فى تقلب شعورها من السكون إلى الهياج ومن المودة إلى العداء ، ومن الشكر والإعجاب إلى الذم والانتقام . ونحن نعلم أن العلماء لم يكتبوا فى «نفسيات الجماهير والجمعيات» ويدرسوا طباعها ويدونوا آراءهم فيها إلا منذ عهد قريب ، ولم تكن فى عهد شكسبير حكومات شعبية كالتى نعرفها اليوم ، فكنا نقول : إنه نقل عما سمع ورسم على ما رأى ، ولم يصل إليه من أنباء الرومان واليونان إلا ما وصل إلى كل قارىء بين عامة القراء فى زمانه مما استخرج منه أحد علماً لأهواء الجماعات ولا وصفاً لأساليب الدعاة .

لقد بلغ من إغراب شكسبير فى ابتداع الصدق أنك لا تقف فيه عند

غريب فأنت تمر بشخوصه وأقوال رجاله ونسائه كما تمر بمدينة قد ألفتها عشرين سنة لا يخفى عليك خاف من مناظرها ، ولا بديع مستغرب من مظاهرها. حتى قال برنارد شو : « لم أبلغ العشرين من عمرى حتى كنت أعرف كل إنسان فى روايات شكسبير من هاملت إلى أيورش أكثر من معرفتى لمعاصرى من الأحياء » .

ولم يقتصر ابتداع شكسبير على خلق الأناسى بل تراه يقتحم عالم الجن والأشباح والسحرة والمشعوذين والعرافين ويأتى فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الحافل بالغرائب والعجائب .

ولنضرب مثلا بعض شخصيات شكسبير وترى كيف صورها ، وكيف كان عالماً فذاً بالطبائع البشرية، تجد فيه كل أمة شاعرها ، وتجد فى أشخاصه أناساً يعرفونهم، هذا « عطيل» صوره لنا قائداً مغربياً فارعا ، قوى العضل، أسود اللون حاد الطبع ، قليل التأمل ، بالغ الجرأة ، طيب القلب ، ساذجاً إلى حد الحمق ، هذا الرجل قد أحب زوجته « ديدمونة » حباً مبرحاً ، فلما سعى بينهما الدساس المخادع « ياجو » بالوقيعة ، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه تحالفت كل العناصر المركبة فى طبيعة « عطيل » تجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار ، وطبعه ورعونته وجرأته إلى غباوته وسذاجته فأدى ذلك إلى الكارثة وكان ينبغى أن يؤدى إليها فهو لم يحاسب نفسه طويلا ، ولم يتردد كثيراً ولم يقلب الأمر على وجوهه ، ولم يتأمل ، ولم يتشكك، بل هجم على زوجته الرقيقة البريئة يقتلها ويقتل نفسه وقد علم ببراءتها بعد فوات الأوان . وإن المشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : تمهل أيها الأحمق، ابحث وحقق. ولو استمع عطيل إلى هذا النصح لكان شخصاً آخر غير عطيل بطبيعته التى عرف بها .

وعلى النقيض منه ترى شخصية « هاملت » فهو من أبناء الشمال : بارد الطبع أشقر الشعر ، عميق الاطلاع ، كثير التأمل ، معقد النفس . هذا الرجل قد علم أن عمه قتل أباه وتزوج أمه ، علم ذلك من شبح أبيه نفسه ، ظهر له ورآه بعينه مع الرفاق والحراس ، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله ،

ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات أن يثأر له ، ولكن « هاملت » لا يقدم بل يظل يقلب الأمر على وجوهه المختلفة ، ويتشكك فيما سمع بأذنيه ، ورأى بعينيه ، ويمضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق ، والمشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : « فيم كل هذا التردد والتأمل والتفكير ؟ أقدم ، انتقم » ولو استمع إلى قول الناصح لكان شخصية أخرى غير هاملت بطبيعته التى ظهر عليها .

ولو أن هاملت كان مكان عطيل لما قتلت ديدمونة ، ولقلب الأمر على شتى وجوهه حتى يظهر له إفك الدساس وتنكشف له الحقيقة ، ولو كان عطيل مكان هاملت لاسرع من توه حين رأى شبح أبيه يهيب به أن ينتقم له لأخذ سيفه وقتل عمه دون تردد أو تامل أو تفكير ، وبذلك تنتهى الرواية فى الفصل الأول وتبطل المأساة ، مأساة النفس المعقدة بما فيها من درس وغموض وتحليل .

وبهذه النظرية الشاملة للإنسانية ، وبهذا التنوع فى عرض الشخصيات ، وبهذا العمق فى التحليل والمهارة فى التصوير ، والقدرة على سبر أغوار مختلف النفوس مهما تعددت وتباينت بلغ شكسبير ما بلغ فى عالم الأدب . لم يكن شكسبير يقص علينا ما صنعه أبطاله ، وما هم خليقون أن يصنعوه ، وإنما يرينا إياهم وهم يصنعون ما يليق بهم ويصفون أنفسهم بألسنتهم وأعمالهم ، فلم يكن دارسا ومحللا فحسب ، ولكنه كان خالقاً ومنشئاً . أو بعبارة أخرى لم يكن فى مجال قص القصة وإنما كان فى مجال التمثيل ، ولم تكن تمثيلياته مجموعة من الخطب الطويلة المملة والأخبار التى تلقى على المسرح ، وإنما كان حواراً وعملا ، وهذا ما يميز مسرحياته عن المسرحيات الاتباعية كما عرضناها عليك آنفاً .

أما من حيث وحدة الزمان والمكان فلم يحرص شكسبير عليهما ألبتة اللهم إلا فى مسرحية واحدة وهى « العاصفة » ، وكانت آخر مسرحياته ، وذلك لأن طبيعته كانت تأبى أن تتقيد بقيود ، وقد ناقشنا آنفاً ما لوحدة الزمان والمكان

وما عليهما . ونقول هنا إن شكسبير كان يعرض الحوادث كما تقع ، ويعطى صورة مكبرة لها سواء وقعت فى يوم أو أيام، وفى مكان واحد أو عدة أمكنة ، ولقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمة فى إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها وكثرة ما بها من أشخاص ؛ فرواية كليو باطرة بعضها يقع فى مصر وبعضها يقع فى روما وبعضها فى أثينا وبعضها فى مسينا وفيها مناظر كثيرة ومعارك ومواكب، وكان شكسبير يعنى بالفخامة فى اللباس حتى يبلغ حد الإسراف كما فى روايته هنرى الثامن . وكأنى به كان ينظر من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر وإلى دور الخيالة فى عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج . ولكى يتضح لنا الفرق بين شكسبير ومسرحيات الإبداعية ، وبين زعماء المدرسة الاتباعية فى التقيد بهذه القوانين علينا أن نوازن بينه وبين « راسين » أحد زعماء المدرسة الاتباعية فى روايتين تتفقان فى الموضوع ولنأخذ مثلا « أنطونى وكليوباترة » عند شكسبير « وبرنيس » عند راسين ، فكلتاهما تعالج موضوع محبين لهما مكانة ممتازة ، وكلاهما يجعل المأساة فى تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه الحياة . وكلتاهما تقع حوادثها فى أيام عظمة الرومان ، ويترتب على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شكسبير فطافحة بأوجه النشاط الإنسانى ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ؛ يطالعها فتحسب أن الشاعر لم يدع من الدنيا شيئاً لم يصوره . فالأشخاص فى الرواية تتنوع طبقاتهم وطباعهم : منهم قادة الجيش والقراصنة والساسة والمزارعون والخصيان والأباطرة والأميرات والوصيفات . وبجانب هؤلاء مئات غيرهم . وبحسبنا أن يكون من بينهم « كليو باطرة » بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها ، فهذه المأساة زاخرة بحوادثها ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء وائتلاف المتخاصمين والموت والأسر ، وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد فى الرواية إلى أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض فترى مشهد الحوادث فى الاسكندرية آناً وفى روما آناً آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا ، ولقد ارتاع بعض النقاد من هذا التغيير السريع والانتقال المفاجىء فى حوادث الرواية، ولا سيما والشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظراً لا يدوم أكثر من بضع دقائق نشهد فيه جيشاً رومانياً

يخوض أرض سوريا ، فيعد هؤلاء النقاد ذلك تحديا للوحدات التقليدية لم تسوغه الظروف ، ناسين أنه يمثل هذه النفحات الفنية واللمسات العبقرية استطاع شكسبير أن يعرض على نظارته صورة قوية للقلقلة التى شملت أرجاء البلاد جميعاً فيحسون انهيار الإمبراطوريات واندثار العروش .

أما لدى راسين فى مسرحية « برنيس» فالمأساة كلها تقع فى غرفة واحدة صغيرة وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها فى عالم الواقع زمناً لايكاد يزيد على زمن تمثيلها ساعتين ونصف ساعة ، وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة ، وموضوع الرواية لفظة بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب ، فكان عجيباً ألا يؤلف راسين من هـــذه المواد القليلة مأساة ، وقد حرص كل الحرص ألا يقع فى روايته فعل عنيف أو مفارقة أو تعقيد فى مجرى الحوادث ، وكان كل اعتماد فى التأثير على النظارة ينحصر فى طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحس فى الرواية أثراً للعالم الخارجى الواقع — ذلك العالم الذى كان لب رواية شكسبير وصميمها ، وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجى أن يشعرك بفنه الرائع أن وراء الأزمة النفسية الهادئة التى وقعت فى الغرفة الصغيرة مؤثرات فى العالم الخارجى تلعب دورها وتفعل وتترك أثرها ، فالقوة التى فصلت بين الحبيبين أمر من ولى الأمر وواجب الدولة يجب أداؤه ، فاذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب « تيتوس » يتردد قليلا ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثراً ذلك على البقاء إلى جانب حبيبته ، وما الحافز له فى اختياره إلا كلمة واحدة ينطق بها هى « روما » فبهذه الكلمة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذى يجول بك شكسبير فى رحابه .

مسرحية شكسبير فيها شمول ، ومسرحية راسين فيها تركيز ، ومسرحية شكسبير من الصعب إخراجها كما وضعها الشاعر على المسرح بكل جمالها وجلالها ، بل لا بد فيها من الحذف والتعديل ، وعلى العكس من ذلك مسرحية راسين التى قيست بمقياس المسرح وقدر زمنها ومقتضيات المسرح تمام التقدير ،

إنه على كل حال فرق بين العبقرية والانطلاق والحرية ، وبين الصنعة والمنطق والتقيد بالقوانين .

أما وحدة العمل أو الموضوع ، أعنى الاقتصار على عقدة واحدة فى المسرحية فقلما التفت شكسبير إلى هذا ، بل كانت رواياته تحتوى على أكثر من عقدة . كانت هناك عقدة رئيسية تمثل العناصر الثابتة فى الإنسانية وعقدة أو عقد ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة فى حياة الإنسان : وكان غرض شكسبير من العقدة الثانوية هو إثارة اهتمام الجمهور ، واستيفاء عنصر الجاذبية حقه ، وقد أفاد من وجود عقدتين فى التمثيل وذلك لأنه لم يكن فى عهده توقف عن التمثيل إلا فى حالتين : فى حالة استراحة الممثلين وفى حالة تقديم بعض المنوعات للنظارة ، وفى الوقت الذى كان يستريح فيه ممثلو العقدة الرئيسية قليلا كانت تدور حوادث العقده الفرعية . وعلى كل فاقتصار المسرحية على عقدة واحدة يقتضى البساطة فى الموضوع ، وموضوعات شكسبير كانت معقدة لأن شاعريته كانت معقدة ، ولم يكن المهم عنده هو وحدة الموضوعات أو العقدة . وإنما هو وحدة التأثير فى الجمهور . ثم إن العقدة الفرعية مكنته من إظهار شخصيات ثانوية كثيرة بجانب البطل ، وعرض نماذج بشرية أخرى لها اتصال مباشر بحياة البطل وتقرير مصيره . ومن ميزات المسرحية الإبداعية كما وضعها شكسبير كثرة الأشخاص فى الرواية ، وهم أنماط شتى من الناس رجالا ونساء . بينما قل عــدد الممثلين فى المسرحية الاتباعية قلة شديدة ، لأنهم كانوا هم الأبطال ، وحوادث الرواية تتركز فيهم دون سواهم .

ومن مميزات المسرحية عند شكسبير كذلك عرضها للأعمال العنيفة أمام النظارة ، وقد أشرنا سابقاً إلى أن جمهور عصره كان يلتذ بمشاهدة هذه الأعمال وأن « مارلو » و « كد » قد سبقاه إلى ذلك ، كما أشرنا إلى أن المدرسة الاتباعية كانت تتحاشى تمثيل هـذه الأعمال العنيفة على المسرح ، وإنما يخبر عنها فقط ، وهذا ما دعا «فولتير» لانتقاد شكسبير انتقاداً مراً حين يقول : «هاملت مسرحية غليظة متوحشة ، ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير فى فرنسا وإيطاليا . هاملت

يجن فى الفصل الثانى ، وخليلته فى الفصل الثالث ، والأمير يقتل والد خليلته ، ويظن أنه يقتل فأراً ، والبطلة فى المسرحية تلقى نفسها فى النهر ، ويحفرون قبرها على المسرح، وحفارو القبور يفوهون بكلمات نابيةلاتناسب المقام ، ويضحكون وهم يمسكون جماجم الموتى ، ويرد عليهم هاملت بكلام لايقل سخفا عن كلامهم ، وفى هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا ، وترى هاملت وأمه وحماه يعاقرون الخمر على المسرح ، ويغنون على المائدة ، ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم بعضا .

« ولقد يظن المرء أن المسرحيةجميعها من نتاج شخص همجى سكران ، ومع كل هذا ففى وسط تلك الفوضى التى تجعل المسرح الإنجليزى سخيفا وهمجيا يجسد الإنسان فى هاملت ـ وهـــذا من الغرائب التى لايستطيع المرء تأويلها ـ بعض النفحات الممتازة التى تليق بأعظم العبقريات . ويخيل إلى أن الطبيعة قد سرها أن تجمع فى رأس شكسبير كل ماتستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة ، مع كل ما يمكن أن ينتجه أغلظ الناس طبعا ، وأسخفهم ذوقا من كل شيء بالغ الغاية فى الضعة والقبح » .

هكذا يقول فولتير فى مقدمة (سميراميس) ويرد عليه الدكتور جونسون ـ مع أنه من أنصارالاتباعية ولكنه ـ وهو الذى طالما انتقد شكسبيروعامله معاملة التلميذ الشقى ـ لم يقبل أن ينتقد ذلك العبقرى من قلم فرنسى ليقول « هذه الدراما ! مرآة الحياة ، ولعل الذى ضل خياله باقتفاء أثر الأشباح التى يعرضها أمامه بعض الأدباء يشفى من هذيانه بقراءة العواطف الإنسانية ، معبراً عنها بلغة الإنسانية ، وبالمناظر التى يرى فيها الراهب المتعبد كيف يتعامل مع العالم ، والكاهن الذى يتقبل الاعتراف كيف تتطور العواطف . إن حب شكسبير للطبيعة قد عرضه لمقت بعض النقاد الذين يبنون نقدهم وأحكامهم على مبادئ ضيقة . يرفض فولتير ملوك شكسبير لأنهم فى رأيه لايمثلون الملكية ووقارها تمام التمثيل ، ويظن فولتير أن الوقار قد انتهكت حرمته إذا رأى الأمير الدانمركى (هاملت) وهو يطالب

بالعرش يمثل سكران . ولكن شكسبير يجعل الطبيعة دائماً فى الحوادث ، وربما تطلبت مسرحيته بعض الرومان وبعض الملوك بيد أنه لايفكر إلا فى الرجال . وهو يعرف أن روما ككل مدينة فيها رجال من مختلف الطبقات والطباع والأمزجة فاذا احتاج إلى مضحك ذهب إلى مجلس الأعيان واختار من بين أعضائه ذلك المضحك ، وكان يميل إلى تمثيل المغتصب فى أسوأ حالاته ولذلك مثله سكران وهو يعلم أن الملوك يحبون كما يحب بقية الناس ، وأن الخمر لها تأثير على كل العقول حتى الملوك . إن الشاعر يتجاوز عن المميزات السطحية التى تفرق بين أمة وأخرى ولكنه يصور الشخص ويصور الرجل ، ويترك المظاهر » .

هذا وقد حرص شكسبير بجانب تصويره الشخصيات فى مختلف أحوالها على إعطاء اللون المحلى من العناية بالملابس والمناظر ، ولم يكن الغرض هو تصوير الواقع ولكن الغرض كان الإيهام بالواقع ، وكانت الملابس غاية فى الفخامة وفى بعضها إسراف شديد كما فى رواية هنرى الثامن ، وقد أضافت الموسيقى والغناء كثيراً من الجمال للرواية .

أما من حيث اللغة فيختلف شكسبير عن زعماء المدرسة الاتباعية فى استخدامه الشعر المرسل بينما هم لايكتبون مسرحياتهم إلا بالشعر المقفى الذى ينتهى المعنى فيه عند نهاية كل بيت ، ولكن شكسبير لم يستخدم الشعر المرسل دفعة واحدة ، بل تدرج فى ذلك تدرجا طبيعياً ، ففى روايته الأولى « جهد الحب ضائع » نرى مايقرب من ثلثى الرواية شعرا مقفى والثلث الأخير شعرا مرسلا ـ هذا إذا استثنينا بعض الأجزاء النثرية فى المسرحية ـ ثم يأخذ الشاعر فى إهمال القافية شيئا فشيئاً حتى تختفى من شعره أو تكاد اللهم إلا فى الأغانى التى يستلزمها سياق الرواية فقد حرص على أن تكون كلها شعراً مقفى .

وكما أن القافية تظهر فى نتاجه الأول وتختفى فى نتاجه الأخير ، نلاحظ كذلك تطورا آخر ، وهو أنه فى شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية كل بيت كما كان يفعل الاتباعيون ، أعنى أنه يجعل كل سطر وحدة معينة قائمة

بذاتها ، فلما تمرس بالكتابة ، وازداد مهارة ورشاقة فى الشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة فيجرى المعنى من البيت إلى الذى يليه ، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهى المعنى بنهاية البيت . وقد عدت الأسطر المستقلة المعنى فى إحدى روايات المرحلة الأولى فوجدت تسعة عشر سطراً فى كل عشرين ، وعدت أمثال هذه الابيات المستقلة فى إحدى رواياته الأخيرة فوجد أنها لا تزيد على الثلاثين .

ولم يكن المهم هو استخدام الشعر المرسل ، ولكن المهم هو قدرة شكسبير الفائقة على التعبير وتحكمه فى اللغة حتى صارت عباراته متميزة عن كل ماسواها ، وجرت على ألسنة الأدباء وأقلامهم منذ عصره حتى اليوم ، وقد أفقدها كثرة التداول إدراك الناس ما بها من جمال ، بيد أننا إذا أنعمنا النظر فى أسلوبه وجدناه الكامل فى كل اتجاه وفى كل نوع فيما يسمى بالأسلوب الفخم وفيما يسمى بالأسلوب العادى ، فى المأساة وفى الملهاة ، وفى الجد وفى الهزل وفى السخرية بل وفى التافه. فحينما يحتاج الموضوع لهذا الأسلوب الكامل تجد شكسبير يبرزه مراعياً مقتضى الحال ، وهذا هو سر عظمته فى عباراته التى تضفى على الموضوع رداء خاصاً ، وتحدث فى نفس القارىء والسامع التغيير المطلوب .

هذا وقد أطلقت على روايات شكسبير الأخيرة بيركليس وسمبلين ، لأن فى هذه المجموعة نرى أطفالا مفقودين يكشف عنهم أحب الناس إليهم وأقربهم منهم وفيها مناظر البحر والجبال ، وفيها يربط ماانفصم بين الناس من أواصر ، ويلاقى بين من شتت الدهر من أهل وأحباب ، ويجعل العدو يصفح ويعفو عن عدوه ، والآثم يكفر عن إثمه بالتوبة لا بالموت . وفى هذه المجموعة من الملاهى نرى الزوجين يتصالحان بعد خصومة ، والولد يستغفر الوالد بعد عقوقه ، ولعل اسم الحركة الرومانتيكية أو الإبداعية أخذ من الاسم الذى أطلق على هذا المجموعة .

وقبل أن نختم هذه اللمحة الخاطفة عن وليم شكسبير سيد من كتب فى الدراما نلقى نظرة عاجلة على نتاجه ونوعه .

وقد اصطلح النقاد على تقسيم حياته الأدبية إلى أربع مراحل تمتد كل منها ستة

أعوام على وجه التقريب . ففى المرحلة الأولى (١٥٨٨ — ١٥٩٤) أخرج (تيتوس أندرونكس) و (جهد الحب ضائع) و (ملهاة الأخطاء) و (حلم ليلة فى منتصف الصيف) و (سيدان من فيرونا) و (هنرى السادس) بأجزائها الثلاثة و (ورتشرد الثانى) و (رتشرد الثالث) و (روميو وجوليت) وكلها ملاه إلا روميو وجوليت فقد كانت المأساة الوحيدة فى هذه المجموعة ، كما أنتج فى هذه المرحلة قصيدتيه العصماوين (فينوس وأدنس) و (لوكريس) .

وأما فى المرحلة الثانية (١٥٩٥ - ١٦٠١) فقد أنتج مجموعة من الروايات هى (الملك جون) و (تاجر البندقية) و (ترويض النمرة) و (هنرى الرابع) بجزأيها و (زوجات وندسور المرحات) و (هنرى الخامس) و (جعجعة ولا طحن) و (كما تهواه) و (الليلة الثانية عشرة) و (خير كل ماينتهى بخير)، كما أنتج بعض مقطوعات شعرية ، وكل نتاجه المسرحى فى هذه المرحلة ملاه .

أما المرحلة الثالثة (١٦٠١ — ١٦٠٧) فقد أنتج فيها (يوليوس قيصر) و (هاملت) و (كيل بكيل) و (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) و (ترويلس وكرسدا) و (أنطونى وكليوبطرا) و (كوريولانس) و(نيمن الأثينى) وفى هذه المرحلة نجد معظم نتاجه مآسى إلا روايتين هما (كيل بكيل) و (ترويلس وكرسدا) ، ومع ذلك فقد ذكرنا آنفا أن هاتين الملهاتين مفجعتان بالمناظر الحزينة ، وتكادان تقربان من المأساة لولا نهايتهما السعيدة . ويظهر أن موت وحيده (هامنت) قد أثر فى نفسه وأحزن فؤاده فاتجه هذا الاتجاه الحزين نحو المأساة .

وأما فى المرحلة الأخيرة (١٦٠٨ — ١٦١٣) فقد أخرج (بركليس) و (العاصفة) و (سمبلين) و (حكاية الشتاء) و (هنرى الثامن) ونتاج هذه المرحلة كله ملاه . ويظهر أن نفس الشاعر كانت قد صفت واستراحت فختم حياته الأدبية بهذه الخاتمة المرحة .

ولنلخص هنا فى إيجاز إحدى مآسيه العظيمة ولتكن (ماكبث) . كان

ماكبث وصديقه (بانكو) عائدين إلى بلادهما اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها بنصر عظيم ، فاعترضهما ثلاث أشباح شبيهة بالنساء . أما الأولى فحيت ماكبث باسمه ، ثم زادت الثانية على تحية أختها وسمته شريف (كودر) مع أنه لم يكن له فى هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة فحيته بقولها « مرحباً بملك المستقبل » ثم التفتت هـــذه المخلوقات إلى (بانكو) وتنبأن له بأن أبناءه سيكونون ملوكا على اسكتلندا، وإن لم يجلس هو على عرشها، ثم استحلن هواء واختفين عن الأنظار ، وما هى إلا فترة وجيزة بعد ذلك حتى جاء إلى ماكبث رسول من الملك ينبئه أنه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) فأخذت الآمال تجيش فى صدره بأن تتحقق النبوءة الثانية فيصبح ملكا على البلاد كما تنبأت الساحرات .

وكان لماكبث زوجة قد أسر إليها بنبوءة الساحرات وما تحقق منها ، وكانت هذه الزوجة شريرة طموحا لا تبالى أى سبيل تسلك فى سبيل الوصول إلى العظمة هى وزوجها . فأخذت تحرض ماكبث وتغريه بأن يقتل الملك (دنكن) فى أثناء زيارته لهما فى قصرهما ، وبعد تردد طويل تقدم ماكبث بخنجره نحو الملك النائم وقضى عليه بطعنة واحدة .

وأصبح الصباح وكشف عن الجريمة ، فتظاهر ماكبث وزوجته بالحزن الشديد واتهما بالقتل حراس الملك . فلما خلا العرش بموت الملك وفرار ولديه آل الملك إلى ماكبث فتحققت النبوءة الثانية ، وبلغ ماكبث وزوجته ماكان يصبوان إليه من مجد ، ولكن أنى لهما طمأنينة النفس وهما يعلمان بما قالته الساحرات لبانكو أن الملك من بعدهما سيئول إلى أولاده ، إذاً فليقتلا بانكو وابنه ليبطل هذا الجزء من نبوءة الساحرات .

رصدا له فى الطريق من يقتله فكان ذلك ، وقتل بانكو ، ولاذ ابنه بالفرار ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش اسكتلندا . وشاء الله بعد أن تم هذا الاغتيال الشنيع أن خيل لماكبث وهو فى الحفل كأنما دخل الحجرة طيف بانكو ، وكأنما جلس الطيف على المقعد الذى أوشك ما كبث أن يجلس عليه ،

وارتاع لذلك وصاح فزعاً فدهش المدعوون لارتياعه وهم لا يرون شيئاً يدعو إلى الفزع ، فأسرعت زوجته إلى فض الحفل خشية أن يؤدي اضطراب زوجها إلى افتضاح أمرهما .

وأخذت الرؤى تنتاب ما كبث ، فذهب إلى الفلاة ينشد الساحرات يستنبئهن حوادث الأيام ، فأخرجن له روحاً ناداه باسمه وأمره أن يحذر (شريف فايف) ، ثم أخرجن له روحاً ثانية في صورة طفل مضرج بالدماء ينبئه أنه لن يكون لابن أنثى قدرة على إيذائه ، ثم أخرجن له روحاً ثالثة في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة فقال له : إنه لن يغلب على أمره حتى تسير نحوه غابة (بيرنم) .

عاد مكبث بعد هذه النبوءات الجميلة راضي النفس مطمئن الفؤاد ، فلن يؤذيه ابن أنثى ، ولن يغلب إلا إذا تحركت نحوه غابة . وهل تتحرك أشجار الغابة من منابتها ، لكن حدث أن تجمع أعداؤه في انجلترا وانضم إليهم (شريف فايف) وسار جيش الأعداء حتى اقترب من قصره ، بيد أن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له في الأمل إلى أن جاء رسول ينبئه أن غابة « بيرنم » قد تحركت ، ولم يكن ذلك وهماً ولا خيالاً لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحمي نفسه بها ، فبدا الجند وفي أيديهم تلك الغصون كأنهم غابة تسير . وكان الختام أن التقى في حومة القتال ماكبث بعدوه (شريف فايف) المسمى « مكدف » ، فما أن علم منه أنه لم تلده أنثى كما تلد النساء الرجال ، بل أخرج من بطن أمه قبل أن يحين يوم ميلاده حتى خارت قواه .

وانتهى الأمر بقتل ماكبث وقدم رأسه هدية إلى (ملكلم) بن (دنكن) وهو بحكم الوراثة ملك البلاد الشرعي .

ولعل هذه الرواية تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة المأساة لدى شكسبير ؛ ومن المهم أن نلاحظ هنا أن شكسبير لم يجعل تصرف الإنسان وحده هو المسئول

ـه ، بل ثمة القضاء والقدر ، ويده الخفية التي تتحكم في مقدرات الإنسان ؛
بين عنصر القضاء والقدر لدى شكسبير ولدى الإغريق أنه في المسرحية
ة قوة تتحكم في مصير الإنسان وعمله لا يملك لها دفعاً ، بينما نراه عند
صدفة عمياء ، تارة تحول بين الحبيبين وبين السعادة كما في روميو وجوليت،
تارة توجه أبطال المآسي الأخرى كعطيل وهاملت ومكبث ، ولكنه
على أي بطل من هؤلاء الأبطال ، بل نرى مصائرهم من صنع أيديهم حين
يبلون بصعوبات لا طاقة لهم بها .

ومن مآسي شكسبير الخالدة « الملك لير » ، ولقد وصفها (برادلي)
ظم أعمال شكسبير، وأحسن مسرحياته كلها ، وأنها المأساة التي يستعرض
وة ما بلغته ملكاته المتعددة ، ولو قدر علينا أن نفقد جميع مسرحياته
دة لطالبت أغلبية الذين يعرفونه خيراً من سواهم ، ويقدرونه أكثر
هم بالإبقاء على مسرحية « الملك لير » . وإن كانت أقل مآسيه شهرة
. ويقول برادلي : « إني أسلكها في ذهني ضمن مجموعة أعمال أخرى مثل
يثيوس » ، والكوميديا الإلهية ، بل ضمن أعظم سمفونيات بتهوفن [١] » .

تلخص هذه المأساة في أن الملك لير ملك بريطانيا حين بلغ الثمانين من
أى أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث حتى يلقى تبعة الملك ومهامه على
الشباب ، وكانت كبراهن (جونريل) متزوجة (دوق ألباني) ،
ما (ريجان) متزوجة (دوق كورنوول) أما صغراهن وأحبهن إلى قلبه
يليا) فكانت لا تزال فتاة عذراء يتنافس على حبها ملك فرنسا ودوق
يا .

د أراد الملك قبل أن ينفذ مشروع التقسيم هذا أن يتأكد من حب بناته
ن يرى كيف تعبر كل منهن عن هذا الحب ، فدعاهن إليه وطلب أن تعبر

---

١) مآسي شكسبير الجزء الثاني تأليف ا س برادلي ترجمة حنا الياس
، ٥٤٤ .

كل منهن عن حبها له فأخذت كل من جونريل وريجان تبالغان فى درجة حبهما لأبيهما حتى قرت عيناه ، ثم التفت إلى صغراهن « كورديليا » قائلا لها :

« والآن يابهجة القلب ، أيتها الأخيرة من بناتنا ، ولست الأخيرة فى درجة حبنا — ماذا عندك من القول تعبيراً عن حبك لنا حتى تظفرى بثلث أثمن مما ظفرت به أختاك ؟ » .

وكان الملك لير ينتظر من « كورديليا — وهى أعز بناته لديه — أن تسمعه من معسول الكلام ، وعبارات المحبة ذوب قلبها ، وخلاصة ودادها . ولكن كورديليا كانت بسيطة ، صادقة ، صريحة مخلصة ، وكانت تستمع إلى عبارات أختيها المنمقة المصنوعة فتأسف لعجزها عن مجاراتهما فأجابته صادقة : لا شىء يامولاى :

— لا شىء ؟ .

— لا شىء .

— تكلمى مرة أخرى .

— وأسفاه يا أبى ! ما أضعفنى وأعجزنى عن حمل قلبى إلى فمى ، حب جلالتك بقدر ما تستوجبه بنوتى لك . لا أكثر ولا أقل .

ويغضب الملك على بنته الصغرى ، ولم يفطن إلى صدق كلماتها ، مع أنها بينت له ما فى كلام أختيها من زيف حين قالتا إن حبهما وقف على والدهما فكيف تزوجتا إذاً ، ألم يكن لزوجيهما نصيب من الحب ؟ .

ثار على بنته وحرمها نصيبها ، وصب عليها اللعنات . وقطع ما بينها وبينه .

كان الملك لير وهو فى هذه السن المتقدمة ، سريع الغضب ، عنيداً ، لأنه تعود طول حياته الطاعة العمياء ، وكان الخلل قد ابتدأ يدب إلى تفكيره ، وإلا ما فكر

فى التنازل عن الملك لبناته وأزواجهن، وإلا ماخنى عليها صدق لهجة «كورديليا»، وما فى كلام أختيها من نفاق.

ولم يحاول أحد من رجال الحاشية أن يرد الملك الذى انفجر بركان غضبه ضد ابنته الحبيبة إلى صوابه، اللهم إلا (إيرل كنت)، فقد حاول أن يهدىء من ثائرته ويثنى على كورديليا فيقول له الملك لير:

— لقد شد الوتر والتوت القوس، فاتق السهم.

كنت: فليصد سهمك حيث يصيب، ولو مزق حده صميم قلبي: انظر إلى. أهاب فى ولائى لك أن أرفع رأسى فأتكلم حين أرى الجميع يطاطئون رءوسهم مطمئنين إلى الملحق والرياء. إن صدق النصح يامولاى فرض على الشرفاء، عد إلى صوابك واعلم أن حب صغرى بناتك ليس أقل من حب أختيها، وأن ضعف الرنين لا يدل على خواء الإناء.

ولكن الملك يستمر فى لدده وغضبه، ويستمر كنت فى محاولة إقناعه ويعز على الملك أن يقف أحد فى سبيل إرادته، وهو ما لا تطيقه فطرتنا، ولاتقره كرامتنا، وإذا كان حقا علينا أن نصون سلطاننا، فلتلق الآن جزاءك».

وأمره بأن يخرج من مملكته، وقد أعطاه مهلة خمسة أيام يهيىء فيها نفسه للرحيل، وإذا وجد فى بريطانيا بعد عشرة أيام أهدر دمه.

ولا يسع كنت إلا الامتثال للأمر.

ويدعو الملك لير ملك فرنسا ودوق برجانديا حتى يرى إذا كانا يرغبان فى الزواج من كورديليا بعد أن حرمها ميراثه وحبه وعطفه، أما دوق برجانديا فيأبى أن يتزوجها، وأما ملك فرنسا فحين يعلم أن كل جرمها أنها لم تستطع أن تتملق والدها كأختيها يرضى بها ملكة على نفسه وعلى فرنسا، وأخذها معه وانصرف، ولكنها قبل مغادرتها قصر أبيها أوصت أختيها برعايته، وأن يكون عملهما وفقاً لكلامهما، فلم يتقبلا نصيحتها وأهاناها.

ووزع الملك نصيب كورديليا على أختيها وتنازل عن تاجه لزوجيهما ، واشترط أن يقيم عند كل منهما شهراً ومعه حاشية من مائة فارس ، محافظاً على مظهر الملك دون سلطانه .

ولكن الأختين ما أن تحقق لهما ما أرادتا حتى تآمرتا على والدهما ، واتفقتا على الحد من مطالبه والاستهانة بأوامره ، لأنه سريع الغضب ، سريع التحول ، وقد تتحول نعمته عليهما إلى نقمة ، إذ مدا له فى حبل مطالبه .

وقبل أن يرينا شكسبير كيف نفذت الأختان مؤامراتهما على والدهما الشيخ . يقدم لنا فى الفصل نفسه مؤامرة أخرى ضد دوق (جلوستر) : إذ كان له ولدان أحدهما شرعى وهو إدجار والآخر غير شرعى وهو (إدموند) وكان الأخير حاقداً على والده وعلى أخيه لوضعه الشاذ فى المجتمع ، ودبر فى نفسه خطة يقصى بها أخاه حتى ينفرد بالإرث وحده ، وذلك أن يوهم والده أن ابنه إدجار يتعجل موته طمعاً فى التمتع بالميراث ، ويزور خطاباً ممهوراً بتوقيع إدجار يقول فيه : « إن ما هو مفروض علينا من الطاعة والتوقير للشيوخ قد حول حياتنا إلى سلسلة من النكد والشقاء » .

ويسأل أخاه أن يوافيه حتى يتحدث إليه فى هذا الشأن ، وأنه إذا أمكن أن يرقد والدهما كان له نصف ميراثه . ويحاول الأب المسكين المفجوع فى ولده أن يستوثق من أن هذا خط ابنه فيؤكد له ابنه إدموند أنه خطه .

وينفرد إدموند بادجار ويوهمه أن والده ساخط عليه ، وأن من الحرص على حياته أن يتجنب لقياه ، ويعطيه مفتاح غرفته حتى يسمعه كلام والده دون أن يراه ، ويطلب إليه أن يحمل سلاحاً . كل هذا وإدجار فى دهشة لا يكاد يصدق عقله ، ولكن إدموند يقنعه بأنه إذا لم يتأكد من كلامه فلا ضير عليه .

فهنا إذاً مؤامرتان تسيران جنباً إلى جنب كل منهما تبين عقوق الأبناء الآباء ، وأن الحرص على حطام الدنيا قد استل عاطفة البنوة من القلوب . ولقد

أراد شكسبير بهذا أن يثبت أن هذا العقوق عام وليس وقفاً على بنى الملك وأن حب الدنيا يصير الإنسان أدنى منزلة من الوحوش كما سنرى.

من قبل أن ينتهى الشهر الأول من إقامة الملك لير لدى كبرى بناته (جونوريل) أدرك الفرق الهائل بين الأقوال والأفعال ، إذ أخذت تستكثر عليه ما احتفظ به لنفسه من مظاهر الملك لمجرد أن يخدع نفسه ويوهمها أنه لا يزال ملكا . فضاقت ذرعاً بفرسانه ، وأمرت خادمه أن يتراخى فى تنفيذ أوامره ، وعزمت ألا تقابله بعد رجوعه من الصيد .

وفى تلك الأثناء نرى «إيرل كنت» يتزيا بزى الخدم ويتنكر ويعترض طريق الملك، مقدما نفسه لخدمته ، ولم يعرفه الملك ، وكان ذلك وفاء من كنت ، وترقباً لما سيحدث لمولاه ، وقد قبل الملك أن يلحقه بخدمته . ثم طلب استدعاء الخادم (أزوالد) الذى أوصته سيدته بأن يتراخى فى تنفيذ أوامر الشيخ حتى يضيق بالمكان ويرحل ، ويأتى أزوالد ويجيب الملك إجابة وقحة ، وحين هم بأن يوقفه ولى ، فأرسل فى استدعائه فأبى ، وأخيراً يأتى، ولما أخذ الملك فى تعنيفه تمرد . فاذا هم بضربه قال : «ليس ذلك من حقك يا مولاى ، لا أسمح لك بضربى» . وهنا لا يطيق كنت سماع هذه الإهانة فيركله ويدفعه إلى الخارج بقوة .

ويستدعى الملك مهرجه ليسرى عنه ، ويأتى هذا ويوسعه سخرية ويقول للملك:

يا ليت لى طرطورين وابنتين .

لير — ولم هذا يا بنى ؟ .

المهرج — حتى إذا ما وهبتهما كل ما أملك أبقيت لنفسى الطرطورين معا .. هذا واحد أهبه لك فالتمس الآخر من بنتيك .

ويشبه للملك بمن حمل حماره فوق ظهره وسار به فى الوحل ليضحك الناس عليه ، ويقول له : «كلا لم يكن فى تاجك الأصلع شىء من العقل يوم تركت تاجك الذهبى» .

ثم تدخل ابنته (جونوريل) وتسىء إليه إساءة بالغة ، وتصفه بالخرف ، وأنه لا حاجة به إلى كل هؤلاء الفرسان الذين يعربدون فى قصرها ، ويدهش

الملك لقولها ، وينكرها ، ويثور ثورة عارمة ويهددها بأن له ابنة أخرى وفية سيقيم لديها ، وأنه سيسترد ما منحها إياه ويدعو عليها دعاء منكراً : « اسمعى أيتها الآلهة الكريمة . ضعى فى أحشائها العقم والإجداب وجمدى فى جسدها أعضاء النماء ولا تخرجى من بدنها الملعون ولداً يسعدها ، فان كان قد كتب لها أن تنجب فليكن ولدها من الدم الفاسد ليشب مسيخا مشوها : ويحيا منكوداً ويكون غصة دائمة ، وليعش ليعذبها بعقوقه حتى يعرف قلبها أن عضة الثعبان الأرقم أقل إيلاما للنفس من جحود الأبناء » .

ولما رأت (جونوريل) عزم أبيها على اللحاق بقصر أختها أرسلت إليها تخبرها بما حدث ، وأنه ينوى أن يسترد ما وهب ، وتنصحها ألا تستقبله فى قصرها ، وفى الوقت نفسه يرسل الملك مع كنت الذى تسمى باسم (كايس) رسالة إلى ابنته ينبئها فيها بجريمة أختها فى حقه ، وما أن علمت (ريجان) ابنته الثانية بما جرى فى قصر أختها حتى غادرت وزوجها قصرهما إلى قصر جلوستر .

وهناك تمت مؤامرة إدموند ضد أخيه إدجار فيقول له : «إنى أسمع خطوات والدى قادما إليك ، فقد أفشى أحدهم سرك ، وأنك مختبىء فى حجرتى ، ها هو ذا قادم الآن ، فعلينا أن أن نتظاهر بالمبارزة ، جرد سيفك » ويطيع إدجار من غير أن يفكر فى سبب هذه المبارزة ، ويهمس له أخوه سراً : أسرع بالفرار ، ثم يصيح : «سلم نفسك واخضع لمشيئة والدك : فوراً » ويهمس ثانية « أسرع بالفرار ، فر أيها الأخ » ، فاذا ما خرج إدجار أخذ إدموند يصيح : المشاعل ، المشاعل ، وأسرع إلى جرح نفسه ، ويقدم ذراعه الدامية إلى أبيه مدعيا أنه كان فى صراع مع أخيه دفاعا عن والده . ويعلن والده تبرأه من هذا الابن العاق إدجار وحرمانه كل شىء . وإهدار دمه ،

ثم تدخل ريجان وزوجها دوق كورنوول ، وقد نمى إليهما ما اعتزم عليه إدجار من قتل والده ، ويضم دوق كورنوول إدموند إلى حاشيته « لأنه فى أمس الحاجة إلى رجال يركن إليهم ويثق بهم » .

ويلتقى على باب قصر جلوستر رسول الملك لير ورسول ابنته ، ويتشاجران ، وما أن تعرف ريجان أن كنت أو كايس رسول أبيها إليها حتى تضع قدميه فى قيد من خشب ، ويقول لها هذا : « لو كنت كلباً من كلاب أبيك ماجاز لك أن تعامليني مثل هذه المعاملة » ، فتجيبه : إنها إنما عاملته كذلك لأنه رسول أبيها . وإذا اعترض جلوستر على هذه المعاملة التى تسىء إلى الملك أخبره كورنوول : إن مسئولية ذلك على .

أما إدجار فقد فر ولجأ إلى جوف شجرة فى الغابة ، وتنكر نفسه ولبس أسمالا بالية وأرخى ضفائر شعره وادعى الجنون وتسمى باسم توم .

ويأتى الملك وحاشيته بعد أن ذهب إلى قصر ابنته فلم يجدها ، وأعلم أنها ذهبت وزوجها إلى قصر جلوستر ، ويرى أول ما يرى رسوله فى هذا القيد العجيب ويسأله عمن فعل به هذا . فيخبره أن ابنته وزوجها هما اللذان فعلا به هذا الفعل الشنيع ، وروى له ما حدث . وعندما يسأل الملك عن ابنته وزوجها يقال له : إنهما متعبان من أثر السفر ولا يستطيعان مقابلته . ولكن الملك لايرضى بهذا ويطلب من جلوستر أن يذهب ويأتيه بجواب أحسن من هذا ، فيعود بهما ومعهما ابنة الملك الكبرى جونوريل . وأخذ الملك يقص على ابنته ريجان ما لقيه من أختها فتقول له : « إنك يا سيدى رجل شيخ تقف على حافة الحياة . ومن الواجب أن يسودك إنسان رشيد ، ولذلك أتوسل إليك أن تعود إلى أختى وتعترف لها بذنبك » .

ويرفض العودة ويقول : « ألا فلتسقط السماء كل ما تدخر من النقمة على رأسها ، وليأكل الداء الوبيل عظام شبابها » .

ولكن ريجان تنصحه بأن يقلل فرسانه إلى خمسة وعشرين ، وأن يعود إلى أختها حتى يتم الشهر المتفق عليه ، فيأبى ويفضل أن يخرج إلى الصحارى القاحلة متعرضاً فى شيخوخته لقسوة الرياح مجاوراً الذئاب والبوم على العودة إليها ، بل يرضى أن يكون عبداً مهيناً ولا يرضى بجوارها .

ويوجه خطابه إلى جونوريل : لن أراك بعد الآن ، وإن كنت من لحمي ومن دمي ، بل أنت بعض المرض في لحمي ولا أستطيع إنكاره . أنت قرحة عفنة ، أنت دمل خبيث ، أنت جمرة ملتهبة ومتورمة في دمي الفاسد ، سأبقى عند ريجان أنا وفرساني المائة .

ولكن ريجان تخيب ظنه ، وأنها لم تكن مستعدة لاستقباله ، وأنها في غير مقرها ، وأنه ليس بحاجة إلى هذا العدد الكبير من الحاشية ، وتشترط أن يعود لأختها ليتم الشهر ثم يعود إليها وليس معه إلا خمسة وعشرون فارساً . ووجد ريجان أشد قسوة عليه من جونوريل فاتجه بخطابه إلى الأخيرة قائلا : «إذا وزن بين الشرير ومن هو أشد منه شراً بدا على نصيب من الخير يستوجب بعض الرضا سأذهب معك » ، ولكن جونوريل تقول له : إنه ليس بحاجة إلى أي عدد من الفرسان ، وأن في خدمها الكفاية .

وهكذا كانت البنتان العاقتان تتباريان في التلاعب به وإيلامه . ولم يكن ما آلمه هو طرد الحاشية ، ولكن الجحود والعقوق ، ويلتفت إلى ابنتيه وعيناه مغرورقتان بالدموع . ويحاول أن يكفكف غرب دمعه ويقول لهما : « لا لن أبكي ، أيتها الذئبتان ، لن يكون ذلك ، سأنتقم منكما انتقاماً لم تسمح الدنيا بمثله » و نحو مهرجه المجنون صائحاً به : « أيها المجنون لقد أدركني الجنون » .

كان الليل مظلما رهيباً ، والعاصفة في الخارج على أشدها ، ترعد وتبرق وتسح المطر سحاً ، وتدوي الرياح وتصرخ . وأصرت البنتان ألا تسمح برجل واحد من حاشية الملك في خدمته ، فأمر رجاله بالخروج ، وآثر أن يلقى العاصفة العاتية المدمرة وهو في هذه السن وفي تلك الليلة القرة وليس ثمة من مأوى إلا على مسافة أميال بعيدة ، ولم تحاول أي من بنته أو دوق كورنوول أن يستبقيه ، بل منعتا جلوستر من هذه المحاولة .

وما كاد الملك يغادر القصر حتى قابلته العاصفة الهوجاء وانفض من حوله رجاله ولم يبق معه إلا المهرج ، وأخذ كنت يبحث عنه في الغابة .

كان الملك فى شيخوخته وضعف منته يستقبل العاصفة بجلد وقوة عارى الرأس . فى مثل تلك الليلة التى تسكن فيها الوحوش إلى أوكارها والجــوع يمزق أحشاءها ولو استنجدت بها أولادها الصغار التى تموت جوعاً ، يهيم هذا الشيخ فى وسط العاصفة . وكأن ثمة عاصفة أخرى فى عقله تسوقه سوقاً حثيثاً إلى الجنون .

« ياعقوق الأبوة لكأنما ينهش هذا الفم اليد التى تمتد إليه بالطعام ، ولكنى سأحكم القصاص . كلا ! لن أبكى بعد الآن .

أفى ليلة كهذه يوصد فى وجهى الباب . انهمرى أيتها العاصفة فسأحتمل . أفى ليلة كهذه ياريجان ، وجونوريل تعقان أباكما الشيخ المجنون الذى وهبكما قلبه الوفى كل شىء ، ولكن لا ، إنى أسلك سبيلا يكمن فيها الجنون فلأتحاشاها ، ولا كف عن الاستطراد » .

ثم يخاطب الطبيعة العاضبة قائلا :

« لا أتهمك أيتها العناصر بالقسوة ، فما منحتك ملكا ، ولا دعوتك يوماً بناتى : ولست مدينة لى بالفضل ، فصبى إذاً جام غضبك كما تشتهين ، فهأنذا عبدك واقف بين يديك ، مسناً يائسا مريضاً واهن القوى محتقراً . ومع ذلك فانى أعدك رسلا ذليلة تمالئين ابنتين مؤذيتين فى شن حروب عاتية ضد رجل فى مثل شيخوختى وشيبى ، فياله من أمر فظيع » .

يجد كنت الملك والمهرج ويدخلون جميعا كوخ توم المسكين (وهو إدجار ابن جلوستر متنكراً) ، ثم يلحق بهم دوق جلوستر ، إذعز عليه ما أصاب الملك وينقلهم جميعاً إلى بيت ريفى قرب قصره حتى يجدوا الدفء ، مخالفاً بذلك أوامر ريجان ابنة الملك وزوجها .

ولكنه يعود سريعاً ويأمرهم بالتوجه إلى دوفر لأنهم يأتمرون على قتل الملك . وفى هذا الوقت يدس إدموند لأبيه لدى دوق كورنوول ، بأن أباه على صلة بملك فرنسا الذى جاء بجيشه ليغزو إنجلترا ، ونزل دوفر ، ويأتى (أزوالد)

الخادم ويخبره كورنوول أن جلوستر قد استضاف الملك وحاشيته فى بيت رينى ، فيهيج هذا ويأمر بالبحث عن جلوستر الخائن ، وإذا به يدخل فجأة ، فيأمر كورنرول الخدم بوضعه فى القيد ، ثم يسألانه عن صلته بملك فرنسا ، فينكر أن له أى صلة ، ويسألانه عن الملك فيخبرهم أنه ذهب إلى دوفر ، فيقلع كورتويل إحدى عينى جلوستر ويدوس عليها ويأمر ريجان بقلع العين الأخرى ، فيحاول أحد الخدم الدفاع عنه فيطعن من الخلف ولكن فى الوقت نفسه يجرح كولرنويل. لقد صار جلوستر أعمى . وألقى فى العراء ، وتبعه أحد خدمه وقاده إلى كوخ توم المسكين (ولده إدجار) ليأخذه إلى دوفر .

ولما عادت جونوريل إلى قصرها سألت عن زوجها ، فقيل لها إنه متغيب عن القصر ، وأنه أخبر بالغزو الفرنسى فابتسم ، وأن زوجته قادمة فقال : هذا أسوأ : ونقل إليه خيانة جلوستو وولاء ابنه أدموند فاتهمه بقصر النظر .

ثم تقترب جونوريل من أدموند وتقول له : أنت حققت مرادنا فلن يطول بك الوقت حتى تعلم أن التى تأمرك صديقة تحبك وتهواك . ثم تقبله ، وتعطيه هدية ثمينة على سبيل التذكار ، ويقسم كل منهما للآخر أنه عبده حتى الممات .

ويأتى زوجها بعد انصراف أدموند ، ويوسعها سباً وتقريعاً على ما فعلت هى وأختها بأبيها « الشيخ الوقور الذى تملك شيبة رأسه مشاعر النفس : والتى يلين لها كل قلب ، ولو كان قلب دبة مربوطة بالسلاسل » .

وتصفه بالتخريف وأنه فى الوقت الذى تعد فيه العدة لصد العدو الجاثم فى دوفر يلفظ بهذه السفاسف ، ثم يأتيها الخبر بأن دوق كورنويل قد مات متأثراً بجرحه ، فيعتقد ألبانى أن هذا بعض عدل السماء ، وتسر جونوريل لهذا الخبر ولكنها تخشى على فتاها أدموند من أختيها .

ويصل (كنت) إلى دوفر ، ويعلم أن كورديليا قد أحيطت خبراً بما لاقاه والدها ، وأنها بكت بكاء مراً لجحود أختيها ومصير والدها ، وأنها أخذت

تبحث مع الأطباء فى طريقة شفاء والدها من جنونه ، وأنها تبحث عن هذا الوالد فى كل مكان ، وتقول : إن من يشفيه أعطيه كل ما ملكت يداى ، وأنها ما جاءت انجلترا غازية طامعة ، وإنما جاءت من أجل حبها لوالدها ، الحب النقى . . . أيها الوالد الجليل » .

وبينما تبحث كورديليا عن أبيها الملك نجد (ريجان) ، فى قصرها تحاول أن تغرى أزوالد خادم أختها بأن يسلمها الرسالة الموجهة إلى إدموند فيأبى فتحمله رسالة أخرى إليه بأنها تحبه وتريده زوجاً لها — ولم يمض على مقتل زوجها غير ساعات ، وتحرضه على قتل جلوستر إن رآه وله مكافأة عظيمة إن عاد برأسه .

قاد إدجار والده جلوستر إلى صخرة دوفر وأراد هذا أن ينتحر فوقها ، فأوهمه ابنه بأنه على الصخرة فألقى نفسه من فوقها ولكنها كانت حفرة صغيرة فلم يصبه أذى ، وبينما هما فى الحديث إذا بأزوالد يأتى ويرى جلوستر ويهم بقتله فيتصدى له إدجار ويقتله ويفتشه فيجد خطابا باسم أخيه من جونوريل تحرض فيه إدموند على زوجها دوق ألبانى لتكون زوجة له ، فيحتفظ بالخطاب ، ويعلم خيانة هذه الزوجة وتآمرها على زوجها بعد عقوقها لوالدها .

ويأتى الملك فى ثياب ممزقة وعلى رأسه تاج من القش ويتعرف عليه جلوستر . ويبدأ الملك يخلط فى كلامه ، ويأتى فى أثناء ذلك بحكم ذهبية كقوله : «السلطة كلب له الطاعة ما دام ممسكا » ، « إن الثوب الخلق يبدى أدنى العيوب ، أما الطيلسان ذو الفراء فيستر كل شىء » ، « لف الخطيئة بصفائح من ذهب تتكسر دونها نصال العدالة ، واكسها بأسمال بالية تمزقها وتخرقها هبات النسيم » ، ويخاطب جلوستر الأعمى بقوله : «ضع فى محجريك زجاجتين وتظاهر — كما يتظاهر السياسى الحقير — أنك تبصر ما لا يرى الناس » .

وحمل الملك إلى المعسكر الفرنسى ، ووضع على فراش وثير ، وبجانبه ابنته كلورديليا تقبله وهو نائم وتقول : « هذا وجه يستطيع مقاومة الزوبعة العاتية والرعود العاصفة ، والبروق الخاطفة ، لو أنى رأيت كلب عدوى ليلتئذ لآويته

بجوار نارى . ولو كان قد عضنى » ويستيقظ الملك فى هذه اللحظة ، فيطلب إليها الطبيب مخاطبته .

كورديليا — كيف حال مولاى الملك ؟

لير — إنكم لتسيئون إلى إذ تخرجوننى من قبرى . أنت روح طاهرة ، أما أنا فربوط إلى عجلة من نار تتساقط عليها دموعى كالرصاص المصهور . أين ؟

كورديليا — سيدى انظر إلى..

لير — أتوسل إليك لا تسخرى بى . إننى شيخ شديد الحمق غير سليم العقل ، ولكن يخيل إلى أنى أعرفك ، ولكننى فى شك من أمرى ؛ لأننى لا أعرف أين أنا ، لا تضحكوا متى إذا قلت : إنى أعتقد أن هذه السيدة هى ابنتى كورديليا ، كما أعتقد أننى إنسان من لحم ودم .

كورديليا — أجل ! إننى ابنتك .

ويراها الملك باكية فيسألها الغفران .

ثم تدور المعركة بين الإنجليز والفرنسيين وكان ملك فرنسا متغيبا . فتدور الدائرة على جيشه وينتصر الإنجليز . وكان دوق ألبانى قد عزم إن هو انتصر أن يكرم الملك لير وابنته كورديليا ، ولكن أدموند يفوت عليه هذا ويضعهما فى السجن ويقول لها أبوها : « هيا بنا إلى السجن ، نحن الاثنين وحدنا ، سنغرد كما يغرد الطير فى القفص ، أنت تطلبين منى البركة فأباركك ، وأطلب منك الغفران فتغفرى . وكذلك سنحيا ونصلى ونغنى ، ونسمع البائسين يتحدثون عن أخبار البلاط ، وسنتحدث إليهم ، ونسألهم أى الفريقين خسر وأيهما ربح » !

أما مصير بقية الأشخاص الرئيسيين فى المسرحية فهى كما يأتى : دفعت الغيرة جونوريل إلى التخلص من شقيقتها ريجان التى كانت تزاحمها فى حب أدموند فقتلتها بالسم ، ولكن أمرها افتضح ، فأمر زوجها دوق ألبانى بزجها

فى السجن جزاء لها على جرمها وخيانتها له بحبها أدموند . وكان قد كشف سرها فقضت على نفسها بالانتحار .

وقضت كورديليا حياتها فى السجن ثم ماتت مصلوبة فى ريعان الشباب . وظل كنت فى خدمة الملك لير حتى لفظ أنفاسه . وافتضح أمر أدموند وعرفت خيانته فقتله أخوه إدجار فى مبارزة ، وعندما استولى ألبانى على السلطة أفرج عن الملك لير ولكنه لم يعش طويلا بعد وفاة ابنته الوفية .

هذه هى مسرحية الملك لير . ولعل السبب فى عدم تمثيلها كثيراً على المسرح هذا المجال الواسع الذى تضطرب فيه أحداث المسرحية . وهذه الخاتمة الأليمة للطيبين من الناس مما دعا بعض الكتاب أن يغير نهايتها ويجعلها سعيدة .

ولكن شكسبير كان يعرف صنعته تماماً ، فالملك لير أخطأ فى أول الأمر بتقسيمه ملكه وانخداعه بالكلام المصنوع . وقد عرض شكسبير نوعتين من الناس كل منهما على نقيض الآخر ، فالأخيار : كورديليا وكنت وجلوستر وإدجار والمهرج . والأشرار : جونوريل ، وريجان وكورنوول وأدموند وإزوالد . وأتى بعقدتين متشابهتين ليبين شيوع الإثم والخطيئة ، وليبين أن فى هذا العالم المظلم البارد قوة حاقدة مدمرة انطلقت لترد قلوب الآباء عن الأبناء والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة بحيث يسلم الأخ أخاه والأب ابنه للموت ، وتعمى الأبصار وتجن العقول ، وتحجر ينابيع الرحمة ، وتشل جميع القوى إلا قوة الشعور بالألم المبرح وبتلك الشهوة الكئيبة شهوة الحياة ، وليشعر بأن ما تشاهده فى مسرحية الملك لير شىء عام فى العالم ، صراع لا ينشب بين أشخاص معينة بقدر ماينشب بين قوى الخير والشر فى هذا الوجود ، وأن للشر الغلبة فى بعض الأحيان .

ولعل من أسباب ضعف هذه المسرحية كثرة الشخصيات وتزاحمها وتنافسها فى القوة ، مما يشتت ذهن النظارة ، ويعوقهم عن متابعة مصير كل منهم ، وهم متماثلون فى الأهمية . أجل ! إنهم شخصيات متابعة كل منهم له خصائصه وسماته يولدون فى نفوسنا أحاسيس متباينة ، ويدفعون الذهن إلى التفكير فى هذا التشويه

الإنسانى ، وكيف أمكن وجود بعض هذه المخلوقات ، وقد تساءل شكسبير نفسه بقوله : « إذاً فليضعوا ريجان فى المشرحة ليروا ماذا ينمو حول قلبها : هل فى الطبيعة سبب يولد هذه القلوب المتحجرة ؟ » .

ولعل من الأسباب التى دعت إلى عدم تمثيلها كثيراً مناظر القسوة البالغة التى تضمنتها مثل فقء عينى جلوستر ، وكيف داس عليهما كورنوول ، ومثل ذلة الملك لير وجنونه بعد مقابلة العاصفة ، ومثل صلب كورديليا اللطيفة البريئة ، وتشعر أنها على نقيض مآسى شكسبير الأخرى قد نزلت هذه المصائب على هؤلاء الأخيار فجأة كصاعقة من السماء ، فلا تبدو على الإطلاق أمراً لا مناص منه ، ولم تزود بالبواعث الكافية لحدوث المأساة .

هذا وقد وازنا فى أكثر من موضع عند كلامنا على المدرسة الاتباعية بينها وبين شكسبير ، ولعلنا بهذا نكون قد أعطينا فكرة واضحة جلية عن الدراما ، وعن الفرق بينها وبين المأساة .

***

كان عصر الياصابات تسوده حيوية دافقة تدفع الإنسان إلى الانغماس فى كل ما يزيده استمتاعا بالحياة دون أن يجد من العقل أو الضمير ما يكبحه ، فمغامرات فى جوف المحيط ، وكشف متصل لأقاليم جديدة ، وتلقف لكل ثقافة مستحدثة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء ، ويمثل عصر الياصابات فى الأمة مرحلة الشباب الفنى الطموح ، فيه تحطيم القيود الذى نعهده فى الشباب وفيه الأمل الباسم ، وفيه الجدة والنضارة ، وفيه الرغبة الملحة فى تحصيل العلم ، وفيه الخروج على معايير الأخلاق ، وفيه حب الاضطلاع وركوب المخاطرة مما نراه كذلك فى فترة الشباب .

فلما انقضت عن العصر دوافع الشباب ونزواته ، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته أخذ الناس يحاسبون أنفسهم على ما فرطت فى حق الأخلاق ، وعلى ما قدمت أيديهم فى العهد الذى أدبر ، وساد نوع من التزمت قواه وشد عضده

ذهاب الملكية فى انجلترا واستيلاء كرومويل زعيم المتزمتين على الحكم . وقد تأثرت المسرحية بهذا التطور فى العقلية والمزاج الإنجليزى بعد شكسبير . وذلك أنه قد اقتفى أثره جماعة من الأدباء مثل: ابن جونسون وبومنت وفلتشر فى كتابة المسرحية إلى أن أغلق المتزمتون أبواب المسارح سنة ١٩٤٢ ، إذ رأوا فيها مباءات إفساد لا تتفق ومبادىء الدين القويم ومذهبهم الخلقى ، بيد أن هذا لم يمنع صناعة التمثيل من الاستمرار فأخذ الممثلون يجوبون البلاد ويمثلون فى أفنية الفنادق وساحات الأسواق ، وسافرت جماعات منهم إلى ألمانيا لتمثيل روايات إنجليزية ، واستمرت بذلك صناعة التمثيل مشردة إلى أن عادت الملكية ، ولم يمنع قانون إغلاق المسارح من ممارسة الأدباء كتابة المسرحية وإن لم تجد سبيلها إلى المسرح فعمل ذلك كله على بقاء تقاليد المسرح وأوضاعه .

فلما عاد شارل الثانى إلى عرش بلاده وزالت الجمهورية التى سيطر عليها المتزمنون سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد، فوجدت المسرحية نفسها موصولة العلاقة بما كان سائداً قبل إغلاق المسارح ، وأخذ الأدباء يكتبون روايات جديدة ، ويمثلون إلى جانبها روايات قديمة من نتاج شكسبير وبومنت وفلتشر وغيرهم ، فكان ذلك داعيا لكتاب العهد الجديد أن يترسموا خطى رجال العهد السابق ؛ ولكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسى الاتباعى إلى حد بعيد عميق . فقد طردت الملكية من إنجلترا وأقام رجالها فى فرنسا فعرفت مآسى « كورنى وراسين » وملاهى « موليير » ، واستعاد شارل الثانى ذوقه الأدبى من هذا الجو الجديد ، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بد من فرض ذوقه المكتسب على الكتاب الإنجليز ، فأخذت الملهاة تقتفى فى بعض أوضاعها آثار موليير ، ودخلت القافية الزوجية فى كتابة المأساة نقلا عن الفرنسيين ، وترجمت عن الفرنسية مسرحيات لتمثل على المسارح فى لندن .

وأهم ظاهرة تسترعى النظر هى ما ساد هذا العصر من تحلل خلقى شديد وكأنه رد فعل لتشدد المتزمتين قبل عودة الملكية ، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا فى مجونهم واستهتارهم ، ولما كان المسرح متعتهم لم يكن

مناص من أن يمتعهم أدباء المسرح بما يحبون من خلاعة ومجون واستهتار ، فأصبحت المسارح ضرباً من اللهو يخجل منـــه المحافظون ويتحرجون من مشاهدته .

ودخلت على المسرح تغييرات كثيرة جديرة بالنظر ، إذ كان المسرح فى عهد الياصابات غنياً بالملابس الفخمة فقيراً فى المناظر التى ترسم على جدران المسرح نفسه ، فالممثلون يرفلون فى ملابس مزخرفة مزركشة على مسرح يكاد يكون خالياً من المناظر التى نشاهدها فى مسرحنا اليوم ، وتصور لنا البيئة التى تجرى فيها حوادث الرواية . فلما عادت الملكية إلى انجلترا وافتتح المسرح عهداً جديداً أخذ أصحاب المسارح يدخلون المناظر على مسارحهم فكان لذلك نتائج هامة وخطيرة فى تأليف المسرحية منها : أن يقتصد الكاتب جهد طاقته فى الأماكن التى تقع فيها حوادث روايته حتى لايضطر المخرج إلى إعداد المناظر الكثيرة التى تلائم تلك الأماكن ، وقد عرفت أن شكسبير مثلا فى رواية (أنطونى وكليوباطرة) لم يتحرج فى أن ينتقل بمكان المأساة من الإسكندرية إلى مسينا إلى روما إلى سوريا إلى أثينا وغيرها . إذ لم يكن على الممثلين إلا أن يعلقوا لوحة على المسرح يكتب عليها اسم المكان الذى تقع فيه الحوادث الممثلة ، أما فى عهد عودة الملكية فقد اقتصر الأدباء على جعل مكان المسرحية واحداً ليسهل إخراجها ، وترتب على وجود المناظر المختلفة شىء آخر ، وهو فترة راحة تفصل بين المناظر بعضها وبعض ، وقد أدى هذا إلى مراعاة الكتاب لزمن المسرحية حتى لايطول مكث النظارة بالمسرح .

وكان المسرح فى عهد الياصابات مصطبة بارزة فى فناء مكشوف ، ويجلس النظارة على جوانبه الثلاثة ، بل ويجلس بعضهم فوق المسرح نفسه نظير أجر إضافى يدفعونه ، أما العهد الجديد فقد تغير فيه وضع المسرح بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحية واحدة على هيئة قريبة جداً مما نشاهده اليوم ، وأصبح المسرح الجديد مسقوفاً ، ومن هنا أخذوا يضيئونه بمصابيح ، ولم يعد هناك مايمنع من أن يقع التمثيل ليلا بينما كان التمثيل كله فى عصر شكسبير

نهاراً فى فناء مكشوف ، ولا يتوقف لحظة حتى تنتهى المسرحية ، ومن أهم مادخل على المسرح فى العهد الجديد هو استخدام النساء بعد أن كان الغلمان يلعبون هذه الأدوار .

وهكذا أخذ المسرح يتجه رويداً نحو الاتباعية ، بل أخذ الشعر بعامة يتجه هذا الاتجاه ، ولقد مر بك كيف أن الأدب الاتباعى وجد طريقه إلى انجلترا وتزعمه (بوب) ، وانحطت المسرحية تبعاً لذلك فى انجلترا ولا سيما المأساة ، وظلت المدرسة الاتباعية طوال القرن الثامن عشر تفرض قوانينها على الأدباء الانجليز حتى ظهر وردسورث فى أخريات ذلك القرن ، ورجع بالشعر إلى الطريقة الإبداعية ، وإلى الانطلاق والحرية .

الابداعية الحديثة :

والفرق بين إبداعية عصر الياصابات وعصر وردسورث أن ذاك كان عصر المسرحية وهذا عصر القصة ، وذاك كان عصر العمل وهذا عصر التأمل ، حقاً إن شعر عصر وردسورث أشهر وأخص من قصصه ، ولكن هذا لاينقص من قوة المثل إلا قليلا أو لاينقص منه شيئاً ؟ إذ أن الحقيقة البارزة هى أن أدباء عصر الياصابات قد جاءهم ميراث غنى من الحياة كان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عنه ، ويجعلوه مسلكا لهم . كان عالمهم عالم عمل ولهذا كان أدبهم قبل كل شىء أدباً عملياً .

وقد أجاب الأستاذ (هارفورد) فى فقرة عليها كل سمات لذعاته النقدية ، وبصيرته الفلسفية ، ورشاقته اللغوية عن هـــذا السؤال : ما الابداعيـة أو الرومانتيكية ؟ مع لفتة خاصة لظواهرها فى أوائل القرن التاسع عشر ، ونقتبس منها الجمل الآتية : « لقد كان تطوراً زائداً عن الحد فى الحساسية المتخيلة وقد نال عالم الحس والفكر فى عدد لايحصى من المواطن قوة جديدة فى استجابة الإنسان ومحبته له ، ومقدرة مستحدثة على الانتفاع بأغنى أنواع الحياة وأغزرها والاختلاط بها .

ولقد ابتدأت الينابيع التى يستمد منها الشاعر إلهامه ، والفنان سروره تفيض : عظمة البحيرات والجبال ، ورشاقة الطفولة ، ووقار الفلاح الأمى . وعجائب السحر ، وأسرار الكنائس القوطية ، وفخامة الرفوف المرمرية ، ولم تفض هذه الينابيع دفعة واحدة ، ولكن فى تتابع طويل غير منتظم ، ولم تفض فى مساحة محدودة ، بل فاضت فى كل غرب أوربا ، وعلى الأخص فى ألمانيا وإنجلترا وفرنسا .

ولم يكن إحياء الماضى ، وأن تضفى على بحيرة أو جبل ضوءاً لم يقع على بحر أو يابسه من قبل ، وأن تجعل الطبيعى يظهر فوق الطبيعى ، وما فوق الطبيعى يظهر طبيعياً كما يقول وردسورث وكولزيدج — لم يكن هذا إلا سبلا مختلفة لعالم الإبداع ، ولقد كان للحركة الإبداعية الانجليزية أصالتها الخاصة وقوتها ، وحدودها المعينة كشكل ترجمة إنجليزية لأى حركة أوربية كبيرة ، وعظمتها تقع من غير شك فى نفسيراتها العجيبة المتمددة الدقيقة الودية لعالم الطبيعة الظاهرة ولعالم العجائب والإبداع الذى ولدته فى عقل الإنسان صداقته الحميمة للطبيعة ، ولم تحرز كل من فرنسا وألمانيا أى تقدم بعد صور « رسو » الزاهية المملوءة بالحياة لمناظر الطبيعة ، ولكن الطبيعة كانت لدى وردسورث وشيلى وكيتس وكولريدج نبع لاينضب ، ومثير لايفتر للخيالات البديعة : وردسورث يترجم توحد الجبال ، وشيلى نشاط الريح العاصفة التى لم تروض ، وكيتس القوة المحنطة للعرائش الخضراء وللطرقات المشوشبة المتعرجة ، بقوة تجعل كل ماقاله سواهم فى الطبيعة من شعر يبدو حائل اللون » .

لقد كان حب الطبيعة وتمجيدها أهم سمات الحركة الإبداعية ، كما كان من سماتها أنها عنيت بمشاعر الفرد فصار أدبها ذاتياً لا موضوعيا ، وصار الشاعر حرا فى التعبير عن مختلف أحاسيسه من حزن وسرور ، وحب وبغض ، ويأس وتفاؤل وتراخ ونشاط ، وفى شعر غنائى ينطلق من قلبه من غير تحفظ أو قيود ، ولئن كان الأدب الاتباعى يعنى باللفظ قبل المعنى ، وبالصورة قبل المادة فإن الأدب الإبداعى عنى باللفظ والمعنى معاً . لقد كان الأدب الاتباعى محافظاً على

صيغ محفوظة وقوالب مرســـومة موروثة لايتعداها هى ما سمى بالمعجم الشعرى ، أما الشاعر الإبداعى فكان يتوخى الانطلاق فى التعبير ، ويتحرى البساطة جهده .

ومن الفروق بين الأديين أن الاتباعى كان يرى لنفسه رسالة عليه أداؤها ، فجاء أدبه تعليمياً تهذيبياً ولم ير الأديب الإبداعى ذلك ، بل كان يعبر عما يجايش فى نفسه سواء أدى غرضاً أو لم يؤده ، وكان يميل إلى وصف الغريب دون المألوف ، والمغامرة دون الاستقرار ، وكان الأديب الاتباعى يحتكم إلى العقل والمنطق ويلجم عواطفه الحادة ، ويكبتها ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، أما الابداعى فيرخى لعواطفه العنان ، ولا يكبت شيئاً من عواطفه . بل لايرى الأدب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف .

ومن تلك الفروق أن أدباء الإبداعية كانوا أفراداً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى طيب وخبيث يعبرون عن مشاعرهم الخاصة ولا يعبأون بالمجتمع .

وعلى الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الانجليزية فى عصر شكسبير وفى عصر وردسورث إلا أن الطابع العام للحركة فى القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها بالمسرحية ، بل اتجه الشعر وجهة غنائية ، واتجه النثر وجهة قصصية ، وعلى الرغم من هذا فقد مجدوا شكسبير وعظموا أدبه وأذاعوه على أنه منشىء الإبداعية فى الأدب الإنجليزى ، وعكفوا على مسرحياته يدرسونها ويستخرجون منها مايؤيد حركتهم .

* * *

هذا فى انجلترا أما فى فرنسا فقد ظل المذهب الاتباعى سائداً طوال القرن السابع عشر فلما أخذت السلطة السياسية فى فرنسا تضعف فى أخريات حكم لويس الرابع عشر ابتدأت قوة هـــذا تضعف كذلك ، إذ لم يعد للقصر تلك الكلمة العليا التى كان يفرضها على الثقافة فى البلاد ، وانتقل الحكم فى القرن الثامن عشر إلى الشعب ، وبات تطور الأدب مرهونا بالحالة الاجتماعية للطبقة

الوسطى لما أصابته التجارة والصناعة من رقى بعيد ، ذلك لأن هذا التحول الاقتصادي كان من شأنه أن أثرت طبقات الشعب العاملة ، وأن ازدادت قوتها السياسية ازدياداً مطرداً ، وأن تكون الجمهور القارىء الذى يتجه إليه الأدباء حين يكتبون . أضف إلى كل هذا عاملا جديداً كان له فى الأدب الفرنسى أثر بالغ العمق وذلك هو تسرب الأدب الانجليزى إلى فرنسا ، ثم تدفقه بعد ذلك ، لقد أغمض أدباء فرنسا فى القرن السابع عشر أعينهم عن الأدب المعاصر لهم فى إنجلترا فلم يعيروه التفاتا ، أما فى القرن الثامن عشر فقد انعكس الوضع وأخذ الأدب الانجليزى يشق طريقه فى فرنسا فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعى نوعا ما ، وأن ذاعت فى رجال الفكر من الفرنسيين مبادىء الحرية والتسامح الدينى وحقوق الأفراد .

وعلى الرغم من أن فولتير ظل متمسكا فى المسرحية بقواعد المدرسة الاتباعية إلا أنه لم يستطع التخلص من تأثير شكسبير ،وقد ذكرت لك من قبل التجديدات التى أدخلها على المسرحية ، ولكنه بقى مخلصاً لزعماء المدرسة الاتباعية وتقاليدهم بيد أن هذا لم يحل دون ظهور بواكير المسرحية الإبداعية فى أخريات القرن الثامن عشر وكانوا يسمونها « المأساة البورجوازية » أو الدراما ، وهذه المأساة البرجوازية تحمل طابع المدرسة الابداعية فى كثير من الأمور ، فقد عرفنا أن من شروط المأساة الاتباعية وحدة النغم ، فلم تكن تسمح بعنصر من عناصر المهانة وأن تكون ارستقراطية فى موضوعها فتعالج مصرعا لعظيم ، وتعرض أشخاصاً فوق المستوى المألوف من عباد الله ، وكان طبيعياً فى عصر أخذت تظهر فيه روح الديمقراطية وتزداد أن يتساءل الأدباء : لماذا لا تكون كوارث الطبقة الوسطى من الناس مصدراً للأسى لا يقل فى فجيعته عما تحدثه كوارث العظماء فى التاريخ القديم والأساطير ؟ لابد أن يفسح المجال للمأساة الشعبية إلى جانب المأساة الحماسية ، ولئن أعوز المأساة الشعبية ما فى زميلتها من أبهة وجلال فسيعوض عن هذا النقص قربها من الحق والواقع ، وعمق أثرها فى تقويم الأخلاق ، ولقد دفع هذا الشعور الأدبى إلى تحقيق ما يصبو إليه نقلة الروايات الإنجليزية

إلى الأدب الفرنسى ولا سيما مسرحية « تاجر لندن » أو تاريخ جورج بارنول[1] ومسرحية « المقامر »[2] ، وتحمس لها النقاد الفرنسيون والأدباء ، وأصبحتا نموذجا يحتذيه كل من يريد السير على المنهاج الجديد . وما المنهاج الجديد سوى « المأساة البورجوازية أو الدراما » التى تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أواسط الناس ، والتى تتوخى الصدق فى الوصف والتصوير ، والتى استطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية من أجل رجل عادى هو بطل الرواية وأسرته « وبهذا المنهج الجديد الذى يعالج مشكلات الأسر المتوسطة والدنيا انتهى عصر المأساة الكلاسيكية وابتدأ عهد المأساة الحديثة أو الدراما ، ومن أشهر من كتب هـذا النوع من المآسى فى القرن الثامن عشر فى فرنسا هو « ديدرو » فى مأساتيه النثريتين « الابن الطبيعى »[3] و « رب الأسرة »[4] ، وإن كان « سيدن » (١٧١٩ — ١٧٩٧) أقرب منه إلى التوفيق فى مأساته « فيلسوف وهو لايدرى » ويعد طليعة القرن التاسع عشر فى هذا اللون من الأدب المسرحى . بيد أن الحركة الإبداعية لم تتخذ مظهراً جدياً فى فرنسا إلا فى القرن التاسع عشر على يد ستاندال ، ومدام دى ستيل وساتوبريان . ووضحت معالمها واستقرت على يد فيكتور هوجو .

الإبداعية فى فرنسا :

وتنقسم الحركة الإبداعيـة فى فرنسا إلى عصرين : العصر الأول الذى سيطرت فيه مدام ستيل وكان ذلك قبل سنة ١٨٢٠ . ولم تـكن ثورتها ثورة أدبية ، وإنما هى ثورة أخلاقية ، ترمى إلى تجديد ينابيع الإلهام لا تجديد

---

(1) London Merchant on the History of Gaorge Barrwell by Lille.

(2) The Gamester. by Edwsrd Moore,

(3) Le File Naturel.

(4) Le pére de Eamille,

أصول الفن الأدبى ، والعصر الثانى الذى سيطر فيه هوجو من (١٨٢٠ — ١٨٣٠) وسعى فيه لتجديد الفن المسرحى والتعمق فى طبيعة الشعب الجوهرية ، واعطاء النثر مثلا أعلى جديداً .

ثم أعقب هذين العصرين عصر اختص بدراسة النظريات الأدبية من ١٨٣٠ — ١٨٥٠ حيث يستمر التجديد فى الانتاج الأدبى ، ويحل المجتمع محل الفرد وتستقر الفلسفة الإبداعية .

كانت الثورة ضد الذوق الاتباعى . وضد الذوق الذى جاء بعد المدرسة الاتباعية ، وقد كرهت الحركة الابداعية فى فرنسا وضع قوانين جديدة اللهم إلا قانوناً واحداً هو إعلان « الحرية » فى الأدب .

كانت نظريات الجمال الاتباعى مغلقة لاتتجاوز بعض الاختيار من آداب القدماء . وبعض المحدثين . كما أن جمهورها كان محدوداً ، ومادتها قاصرة على التحليل ، وكان هـــذا هو إطار النتاج الأدبى . وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت محدودة إلا أن بعضها كان يشد أزر بعض وادعى الأدب الاتباعى أن فى إمكانه أن يتجاوز عن أى مساعدة ، ويتجاهل العالم الخارجى بل لم يسمح بأى نفوذ أجنبى . لقد كان (صالونا) له تقاليـــده الخاصة وأنظمته وورثته وموضوعات محادثاته المألوفة ، وجمهوره المتحد المشارب الذى يطرق موضوعات بحث مادتها مائة مرة من قبل ، ويلقى جانبا ولأول وهلة الموضوعات أو العبارات التى تخدش ذوقه الناعم ، لقد كان معبداً يتعبد فيه بلغة خاصة .

بيد أن العالم الخارجى أخذ يتسرب شيئاً فشيئاً إلى هذا المجتمع المغلق ، وتجرأ بعض المجددين متسائلا : عما إذا كانت التقاليد التى يسير عليها هـــذا المجتمع الاتباعى مبنية على أساس متين ، وعما إذا كانت الحقوق التى يدعيها لنفسه فى عالم الأدب لها أصل شرعى ؟ ولـكن أضواءه كانت من القوة بحيث لم يستطع المجددون تكوين جماعة مستقلة تسفر عن أغراضها إلا بعد حين .

ولا نريد هنا أن نطيل البحث ونذكر الجهود التي بذلتها مدام دى ستيل فى الدعوة إلى تجديد مصادر الإلهام ، والحث على الاطلاع على آداب الأمم الشمالية وبخاصة انجلترا وألمانيا ، وما دعا إليه شاتوبريان وغيره من التجديد فى الأدب بعامة. وبحسبنا أن نحلل ما أصاب المسرحية من التجديد على يد هذه الحركة الإبداعية فى فرنسا فى مستهل القرن التاسع عشر .

١ — أما من حيث قانون الوحدات الثلاث ، فلكى ندرك الوضع المنطقى لأصحاب النظريات الإبداعية فى الدراما يجدر بنا أن نذكرها بالمثل الأعلى الذى سعى هؤلاء على اختلاف نزعاتهم لتحقيقه فى المأساة . هذا المثل الأعلى هو المأساة التاريخية ، ولم يكونوا يريدون تمثيل مسرحية عاطفية فى وسط اجتماعى راق ، بل تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطنى وفيها شخصيات متعددة وقانون الوحدات لا يلائم هذا النوع من الموضوعات .

ورأى (ستاندال) أن وحدة المكان تقتضى خطباً وإخبارات طويلة ، وتمنع من خلق الجو التاريخى ، ووحدة الزمن لاتسمح بتطور العاطفة . ولاتغير الأحاسيس فى القلب الإنسانى ، وتضطر الأديب أن يجمع فى بضع ساعات مجموعة من الحوادث لاتطابق الواقع ، ويترك جانباً بعض الأمور الشاعرية الموجودة فى التاريخ .

والوحدة التى رأى الجميع الاحتفاظ بها هى وحدة العمل على أن تسير جنباً إلى جنب وتراعى بقدر المستطاع وحدة الأثر والاهتمام فى نفس النظارة ، وقد نمى هذه الفكرة جيزو Giuzot عند تحليله لرواية ماكبث ، وعرض علينا كيف أن كثرة الحوادث وتعدد الشخصيات والفترات التى تفصل بين لحظات العمل المختلفة ، وتعدد الأماكن أبعد من أن تؤثر فى وحدة الاهتمام ، وأنها تساعد على تقويتها ودعمها ، وأنها أفضل من وحدتى الزمان والمكان ، ويقول : أن وحدة العمل توجد منسجمة مع وحدة الاهتمام لدى شكسبير ، ويدعمها وجود شخصية قوية فى الرواية تدور حولها الحوادث ، هذه الشخصية سواء كانت

عاملة أو ساكنة تجعل أخلاقها الثابتة مصيرها دائما متغيراً ويقول : إن أتفه الحقائق تظهر ذات قيمة عظيمة إذا ساعدت على إلقاء الضوء على نقطة الاهتمام . ويعد جيزو الناقد الوحيد فى هذا العصر الذى حاول أن يعطينا فكرة فنية واضحة عن مسرح شكسبير ، وأن يناقش النظريات أو المسرحيات الاتباعية ويضع بديلا منها .

٢ ـ وقد أخذ ستاندال فى محاولته دعم نظرية المسرحية الحديثة يحلل بعض المسرحيات الناجحة التى سبقت سنة ١٨٢٣ ويرى مدى المسرة التى نالها النظارة من مشاهدة المسرحيات ، وتبين له أنها مسرة مؤقتة نشأت من سماع بعض الأشعار الجميلة ، المحشوة بكثير من القواعد الخلقية والنظريات السياسية ، أو المعبرة عن بعض الأحاسيس العامة ، مع أن المسرحية الحقيقية يجب أن تكون على العكس من ذلك إذ يجب أن يؤخذ النظارة بالعمل وأن يعيشوا مع الشخصيات ، وأن تعطى المسرحية «الوهم الكامل» ولا شك أن لحظات الوهم الكامل نادرة ، ولكنها لا تتوقف على قواعد مختلفة للمسرح ولا سيما على قانون الوحدات ، وإنما يقابلها الإنسان فى المناظر الحية ، وان يجدها أبداً فى المنظر المادى الذى يشغل النظر فحسب . وهذه اللحظات كثيراً ما يجدها المرء فى مسرحيات شكسبير وقلما يجدها لدى راسين ، وهذا يكفى لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته فى الفن المسرحى على طريقة الثانى .

٣ ـ أما وحدة النغم التى شرحناها آنفاً فقد ثار عليها النقاد الفرنسيون وقد وضح (شليجل) ميزة المسرحية الإبداعية فى عدم مراعاتها وحدة النغم وقرر أن المأساة الاتباعية مجموعة من التماثيل الجامدة وأن المأساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة وقال : « فى الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة ـ كما فصلت المأساة الاتباعية ـ بين عناصر الحياة المختلفة ، ولكنه يعرض ـ على العكس المشاهد المتباينة ، وبينما يخيل إلينا أن الشاعر لا يقدم لنا إلا مجموعة متحدة من الحوادث نراه يرضى بهذا رغبات الخيال غير الظاهرة ، ويدفعنا إلى حالة تأمل فى إحساسنا بهذا الانسجام العجيب الذى ينتجه بتقليده للحياة نفسها ، وبهذا الخليط الذى يظهر غريبا

ولكنه ذا فتنة عميقة ، إنه بهذا يعطى روحاً قوية لمناظر الطبيعة المتباينة » ، وقد اقتفى النقاد الفرنسيون أثر (شليجل) فى رأيه هذا .

فنى هذه الصورة الكاملة للحياة . يجب أن تختنق نظرية وحدة النغم ، فإن الطبيعة لاتعرف هذه الوحده المصطنعة فى العمل الأدبى . وبجانب هذا فإن مركز المجتمع الحديث ـ حيث تختلط المصالح المتباينة ، والأفكار الرائعة ، والعواطف الرفيعة بالشهوات الوحشية والرغبات الغليظة ، والعادات السافلة ـ يفرض على الأديب أن يظهر على المسرح خليطاً مشابهاً له .

٤ — أما عن تقليد الآداب الأجنبية والاستعارة منها فقد دعا إلى هذا بعد مدام دى ستيل عدد من النقاد وإن تباينوا فى المدى الذى يجب أن يذهب إليه الأدب الفرنسى فى هذا التقليد. فبنيامين كرنستانت على الرغم من أنه نقل مسرحية (ولتشتين) للشاعر الألمانى شيلر يرى أن تقليد المسرحية الألمانية فيه خطر على المأساة الفرنسية لأنه سيسهل عليها أن تستعير كثيراً من الحقائق الأجنبية، ولكنه رأى كذلك أن يقلد الفرنسيون (جيتة وشكسبير) ، وأن تعنى المسرحية الفرنسية الحديثة بالحوادث الصغيرة العادية لأنها تلقى ضوءاً كاملا على الشخصيات وتظهرها فى ضعفها وشذوذها ، وتجعلها قريبة جداً من المخلوقات الحقيقية . ويرى أن الشخصيات أكثر تباينا من الرغبات ، وهذا حقل جديد يجب أن تعنى به المسرحية الفرنسية ، وأخيراً يقول : « إن احتقار أمة مجاورة وعلى الأخص أمة لاتعرف لغتها ، ولها نتاج شعرى ذو أصالة وعمق مبدأ سىء فيجب أن نشعر بالجمال أينما نجده » .

ورأى ستاندال أن المسرحية الفرنسية يجب أن تأخذ فن المسرحية عن شكسبير على أن تتجنب كل مايتعلق بالنفسية الإنجليزية وبجمهور سنة ١٦٠٠ بيد أنه لم يبين لنا ما هو فن المسرحية لدى شكسبير ولا نجد إلا (جيزو) وحده ناقداً ذواقة للجمال يعلن : « أن نتاج شكسبير لايقدم إلا حرية لاتحد ، وأفقاً لانهاية له يسبح فيه الخيال كأنه ساحة الجن .

٥ ـ أما فى الموضوع فقد رأوا أن يجددوا فى القالب والمادة، لأن التاريخ القديم قد استنفدت موضوعاته ولم يعد يعطى المأساة إلا منظراً بالياً عتيقاً، وخير منه التاريخ الحديث وتاريخ العصور الوسطى على ألا يكون التاريخ إطاراً غامضاً لمسرحية عاطفية، بل يكون هو الموضوع الحقيقى للمأساة كما فعل شكسبير فى مسرحياته وكما فعل شيلر فى (ولنشتين)، وعلى المؤلف أن يضع تحت أعيننا صفحة من مآسى الماضى بكل مافيها من صدق وحقائق، أو حوادث هامة تدور حول شخصية عظيمة، أو عدداً متبايناً من الشخصيات تلفهم حادثة هامة. وهذا التجديد تطلب تجديداً آخر فقد أحلت العواطف مكانها للشخصيات واضطر المؤلف أن ينوع فى شخصياته ويكثر منها، حسب الأحاسيس والمواقف التى تتطلبها المأساة.

ولم يعد موضوع المأساة قاصراً على تلك العواطف التى تصور فى أوج حدتها ولا على الأمور الهامة للدولة، بل شمل العواطف جميعها فى حالات حدتها واعتدالها كما شمل أمور الحياة كلها، ورأوا أن خير الموضوعات هو مايجعل المرء يشعر بالقوة وبالعظمة، وهو مايرتفع بالروح إلى سماوات المجد ويسمو بالإنسان عن أفكاره المعتادة، ويتحدث عن الوطنية، وعن المجد، وعن الاستقلال، والحرية. على أن أهم تجديد هو العناية بالتفصيلات لأنها تعطى اللون المحلى، وتصويراً صادقاً للمجتمع الذى تتحدث عنه المأساة.

٦ ـ أما الأسلوب فقد تردد النقاد والمصلحون طويلا فى تغييره، ورأى بعضهم المحافظة على الألفاظ الفخمة والصياغة الجيدة والشعر، وإن كان ستاندال قد نادى باستعمال النثر الجيد ذى الأسلوب المتقن، لأن الشاعر فى رأيه كثيراً ما ينسى شخصياته والظروف التى يوجدون فيها ولا يعنى إلا بصياغة شعر رصين يغنيه الجمهور، ولم يثر على الأسلوب الاتباعى فى هذه الحقبة إلا (لبران) ونادى باستعمال الألفاظ المألوفة، ولكن الجمهور قابل مسرحيته (السيد الأندلوسى) حين استعمل فيها ألفاظاً مألوفة بكل فتور مما دعاه إلى القول: « بأن الكلمة المألوفة لاتقبل إلا بصعوبة كبيرة على المسرح ».

على أن هذه النظريات لم توضع موضع التنفيذ إلى على يد (فيكتور

هوجو) . فقد كان أول من تجرأ على تحدى قوانين المدرسة الاتباعية فى مقدمة (كرومويل) التى نشرت سنة ١٨٢٧ ، وكان صريحا جداً فى تحديه هذا ، وإن كانت الآراء التى بسطها فى تلك المقدمة ليست جديدة كل الجدة فقد سبقه إلى بعضها شليجل . ومدام دى ستيل ، وشاتوبريان ، وستاندال فى كتابه (راسين وشكسبير) ولكن هذه الآراء قد عبر عنها هوجو بكل قوة ومن غير ذلك التحفظ الذى التزمه سابقوه .

لقد كان أول أثر الأخذ بنظرية (الدراما التاريخية) هو الخروج على قوانين الوحدات الثلاث حتى تطابق الواقع وتأخذ اللون المحلى ، إذ أن الحقيقة التاريخية العظيمة لا يمكن فى الواقع أن تحدث فى مكان واحد ، وفى أربع وعشرين ساعة ، ولكن هوجو — وهذه إحدى مبتكراته — أراد أن ينشئ (دراما) لها صبغة فلسفية حيث يضمنها الأديب مشكلات إنسانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وأخلاقية وفيها تتقمص الأفكار عدداً من الشخصيات التى توضح وجهات النظر المختلفة فى ظروف عدة يسلط الضوء على مافيهامن غزارة وتنوع ، وكل هذا مستحيل إدراكه إذا التزم المرء قانون الوحدات . ثم أن هذه الصورة الواسعة تستلزم اختلاط الأنواع ، لا فى الصورة المعتدلة لكل نوع ، النبيل والعادى وإنما بالحد الأقصى ، وبالرقيق الدمث ، وبالغليظ الجلف .

وقد دعا (دى فنى Vigny) إلى تنوع الأسلوب ، وأن تكون اللغة مظهرة للشخصية دالة عليها كما يظهرها الأسلوب ، وعنده أن شكسبير وموليير هما المثل الأعلى فى هذا الضرب .

ويفرق هوجو بين الواقع الطبيعى ، والواقع الفنى ، ويرى أن الواقع الفنى يجب أن يعطى للطبيعة صورة مركزة قوية مبالغاً فيها ، ويكون نتيجة انتقاء واختيار الغرض منهما تمييز الشخصية المسرحية من غيرها . ويرى أن مساعدة الطبيعة بهذه الصورة لا تتأتى إلا عن طريق الشعر ، لأن النثر لا يمكن فى نظره أن يحدث هذا التأثير المطلوب ، ويقول فى مقدمة كرومويل : « إن المسرحية مرآة

تنعكس فيها الطبيعة ، بيد أنها ليست مرآة عادية مسطحة ومصقولة وإلا كانت الصورة التى تعكسها هزيلة ، وقد تكون هذه الصورة صادقة ولكن لالون لها ومن المعلوم أن اللون والضوء يفقدان فى الانعكاس البسيط .

وعلى هذا فالمسرحية يجب أن تكون مرآة ذات بؤرة تكبر ولا تضعف ، تجمع وتركز الأشعة الملونة بحيث تحيل الشعاع الضئيل ضوءاً ، وتجعل من الضوء نارا ، وبدون هذا لا نعد المسرحية فناً » .

ونستطيع أن نقول إجمالا ، إن الثورة الفرنسية قد أثرت فى المسرحية تأثيراً كبيراً ففى الموضوع قضت على الاهتمام بالملوك والأمراء والنبلاء ، لأن الملكية قد طوح بها وصارت الطبقة الوسطى هى الطبقة المسيطرة ذات النفوذ ، أصبح الشعب مصدر السلطات وقضت على أن يكون الشعر لغة المسرح ، لأن المدرسة الكلاسيكية كانت تصف مجتمعا راقيا فيه مواقف حماسية وعاطفية لا يصلح لها إلا الشعر ، أما أدب الثورة فيصف شخصيات عادية ومشكلات اجتماعية ولذلك كان النثر أنسب للمسرحية فى المجتمع الجديد من الشعر . كان أسلوب المسرحية الشعرية فيه كثير من التكلف فرجعت به الثورة الفرنسية إلى البساطة ، وإذا كان راسين وكورنى وأضرابهما أعلاماً فى الأدب متمكنين من الأداء لم يظهر فى أدبهم أى تكلف ، فقد خلف من بعدهم خلف لم يحسنوا مثل ما أحسنوا ، وأخيراً لم يعد المسرح الفرنسى بعد الثورة يخاطب العاطفة وحدها ، بل صار يخاطب الفكر ويعنى بالتحليل ، وأصبح للحوار منزلة سامية بجانب الحركة والعمل .

ويمكن تلخيص الفروق بين المأساة (الكلاسيكية) الاتباعية (التراجيديا) ، والمأساة الإبداعية الرومانتيكية (الدراما) فيما يأتى :

١ — حافظت (التراجيديا) جهدها على التفرقة بين المأساة والملهاة ، فلم تكن تسمح بالضحك أو الفكاهة على أى صورة من الصور ، وفى أى حال من الأحوال بينما خلطت المأساة العصرية الإبداعية (الدراما) بين المرح والحزن ، والهزل والجد

وأخذت الحياة بما هي ، ففى القطعة الواحدة ترى المناظر المؤلمة كمناظر الموت والقتل وترى مثـــلا (قيصر) ينزل من المدخنة ، وترى الشخص الواحد يأتى بحركات مضحكة حتى يستغرق المتفرجون فى الضحك ، ثم يعود فيأتى بحركات محزنة حتى يستدر دموعهم .

٢ - كان موضوع (التراجيديا) – إلا فى أحوال نادرة جداً – مستمدا من الأدب اللاتينى والإغريقى ، أما الدراما فلجأت إلى التاريخ الحديث فترى مثلا فكتور هوجو يخرج لنا مسرحية (مارى تيودور) ، و (كرومويل) من تاريخ إنجلترا الحديث ، ويأتى لنا بـ (هرنانى) من التاريخ الإسبانى أثناء محاكم التفتيش ، والملك يمرح (Le Rui s amuse) من تاريخ فرنسا فى حكم فرنسوا الأول .

٣ - حافظت (التراجيديا) دائماً على وحدة الزمان والمكان بينما لم تتقيد (الدراما) بهما .

٤ – أكثرت (الدراما) من شخصيات الممثلين . خذ مثلا مسرحية (كرومويل) لفيكتور هوجو ، بينما كان عددهم قليلا نسبيا فى (التراجيديا) .

٥ – كانت الأعمال العنيفة ممنوعة فى (التراجيديا) وكان يكتفى بالإخبار عنها فى التمثيل ، بينما تضع الدراما هذه الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرجين . فالمبارزة فى رواية (السيد) لكورنى تحدث وراء المسرح ، بينما تراها فى (هرنانى) على المسرح ، ولم يسمح راسين بأن يتناول (بريتانيكوس) السم على المسرح ، ويسمح بذلك هوجو فى (هرنانى) .

٦ - لم تحافظ (التراجيديا) على الدقة التاريخية بينما حاولت (الدراما) على النقيض من ذلك إعطاء اللون المحلى فى الملابس والمناظر والحوادث .

٧ – فى (الدراما) نجد شخصيات مألوفة ، ونطول المحاورة وليست كذلك (التراجيديا) فأشخاصها ملوك وأمراء .

٨ — لاتجد أثراً للغناء فى (التراجيديا) بينما نسمعه كثيرا فى (الدراما) .

٩ — وأخيراً كانت (التراجيديا) دائماشعراً بينما نرى الدراما فى الغالب نثراً وقد تأتى شعراً .

هذه هى أهم الفروق بين (التراجيديا) التى اهتمت بها المدرسة الاتباعية وبين (الدراما) التى اهتمت بها المدرسة الإبداعية .

بيد أن المدرسة الإبداعية فى فرنسا وجدت فى (بونسار) Ponsard خصما قوياً ، ولا سيما بعد أن سقطت مسرحية هوجو (برجراف) Burgraves فى سنة ١٨٤٦ ، ففى تلك السنة أخرج بونسار مسرحية (لوكريس) Lucréce وقد قوبلت بترحاب وتشجيع لأنها رجعت إلى المأساة الاتباعية .

لقد عرض بونسار نظريات (الدراما) الإبداعية كما بسطها هوجو وقررها فى مقدمة مسرحيته (كروموبل) ودعا إلى العودة للجمال التقليدى الاتباعى ، والأسلوب السهل ، والتخلص من الاستعارات والمجازات ، ومن المفارقات المفتعلة أى من كل مادعا إليه هوجو ، كما أيد العودة إلى نظرية الوحدات الثلاث ، ولم يؤمن باللون المحلى ، وفضل عليه مائة مرة صدق القلب والعاطفة .

ومن سوء حظ الحركة الإبداعية أن معظم معتنقيها كانوا من الشبان الذين ملأت الحماسة قلوبهم ، وتملكتهم الرغبة الملحة فى الإنتاج ، ولكنهم للأسف كانوا جهلة ينقصهم كثير من القوة التى تمكنهم من التحليل ووضع القواعد والأصول . ولا عبرة بمن تقدم ذكرهم من كبار الأدباء الذين ناصروها أول الامر ودعوا إليها أمثال : بنيامين كونستانت ، وجيزو ، وشاتوبريان ، ومدام دى ستيل ، وهوجو ، ودى فنى ، وسواهم ، فان هؤلاء قد صرفتهم شواغل متباينة من سياسة وسواها عن المضى فى هذا السبيل إلى غايته . ولم يتهيأ للحركة الإبداعية ماتهيأ للحركة الاتباعية من أمثال : شابلان ، وبوالو ، وهيهات أن يقف الفن الشعرى الإبداعى الذى دعوا إليه ، مع ماهو عليه من سطحية وغموض — أمام نظريات بوالو .

وعلى الرغم من كل ذلك فان الحركة الإبداعية قد سيطرت على ألوان الأدب المختلفة ردحا من الزمن، وبعد سنة ١٨٥٠ أخذت النظريات الأدبية تكثر وتتباين، على أنه فيما يتعلق بالشعر نرى بين سنتى ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ طريقين متميزين وسط هذا الضباب الكثيف من النظريات الأدبية : أحدهما يهدف نحو الواقع فى حياتنا الحاضرة أو فى التاريخ ، فى عالم المادة وفى عالم الأخلاق ، وثانيهما يسير نحو المثل الأعلى ويسمو على الواقع . ولا يتخطى الواقع ويتجنبه إلا لأنه عالم الظاهر والسمات والعلامات ، وهذان الطريقان المتصلنان هما الواقعية والمثالية . ولكن المثالية لم تعرف فى عالم الأدب بهذا الاسم ، وإنما عرفت باسم الرمزية ، لأن القالب الذى اختاره المثاليون وفضلوه على سواه هو القالب الرمزى .

وقد كنت أود أن أكتفى بما كتبته عن المدرستين الكبيرتين : الاتباعية والإبداعية ، ولا أخوض فى الحديث عن النظريات الجديدة مثل الواقعية والرمزية ، لأن السيطرة الأدبية فى أخريات القرن التاسع عشر وفى هذا القرن لم تعد للمسرحية وإنما للرواية والقصة ، بيد أن المقام يقتضى منا نظرة عابرة إلى هذه المدارس الحديثة ، لأن لها اليوم بين أدبائنا أنصاراً ، ولأن جمهرتهم لسوء الحظ لاتعرف خصائص كل مدرسة المعرفة الجيدة ، ولأن البحث يقتضى أن نجمل القول عنها مادمنا فى صدد الحديث عن المدارس الأدبية .

المدرسة الواقعية :

حملت نظريات المدرسة الإبداعية فى ثناياها بذور المدرسة الواقعية فقد دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملموسة سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعى جرى بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل المسرح الحياة الواقعية كما كانت فى العصر الذى تتحدث عنه المسرحية .

ولكن أوجه الخلاف تنحصر فيما يأتى :

١ - حقاً إن الذوق الإبداعى عنى بالتفصيلات والحوادث الجزئية ، ولكن

العناية بالحياة المعاصرة لم تكن جزءاً من منهج هذه المدرسة . بينما ترى المدرسة الواقعية أن تكون الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة الحاضرة لا من التاريخ ولا من الخيال ، لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجي للقصة أو المسرحية .

وقد رأى (بلزاك) — وهو أول من دعا إلى النظريات الواقعية — أن هذه الجزئيات والتفصيلات لايبحث عنها الاديب فى كتب التاريخ ، أو فى حياة الطبقة العليا من الشعب حيث أضاع التأدب المصطنع والنفاق الاجتماعى معالم شخصيتها الحقيقية ، ولكن خليق به أن يبحث عنها فى المستشفيات وفى دراسات رجال القانون ، فانه ثمة سيجد أكداساً من المضحكات المبكيات فى حياتنا المعاصرة . وذلك لأن الطبيب عليم بالأسرار والعواطف ، ورجل القانون مطلع على صراع الرغبات والمصالح . والعواطف والمصالح فى رأى (بلزاك) هما دعامتا الحياة الخلقية للإنسان .

وهذا البحث عن التفصيلات والحقائق لايتأتى إلا إذا كان الأديب موهوبا لا بالخيال وحده ، ولكن بموهبة تجعله ينفذ إلى روح الشخصية التى يعرضها من غير أن يغفل الجسد ، وأن يسرع بإدراك السمات الظاهرة ودلالاتها ، وينفذ منها سريعا إلى السريرة ، ولو لم تتعد المقابلة العابرة فى الطريق دقائق معدودات . إن أقل الأشياء الظاهرة يحمل قليلا من المجهول ، فعلى الأديب أن يكون قوى الملاحظة لاتغفل عينه عن صغيرة أو كبيرة ، ولاعما يعنيه هذا الذى رآه ويدل عليه ، ويجب أن يكون ذا عين ترى مالا يرى الناس ، مدربة أتم التدريب على الوقوع على الحقائق التى تفيده فى عمله الأدبى .

٣ — وبتصوير الحقيقة الواقعية المادية كما هى يجتنب الأديب خطيئتين شاعتا فى الأدب الإبداعى : إحداهما هى العواطف الحزينة ولا سيما فى الحب وكانت بدعة سنة ١٨٢٠ ، والثانية المبالغة فى التصوير والتلوين وكانت بدعة سنة ١٨٣٠ ذلك أن المدرسة الواقعية تدعو إلى تصوير المجتمع من غير أن يحاول الأديب أن

يجعله مجتمعا مثاليا ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على حقيقته وما فيه من مساوئ تشمئز منها النفوس ومحاسن تهش لها وترتاح سواء أرضى ذلك الجمهور أم أغضبه، وهذا التصوير الواسع يتطلب من الأديب ألا يكون مصوراً فحسب بل يكون فيلسوفا ورجل أخلاق ، والفلسفة التي قادت بلزاك إلى نظرياته هذه هي :

لايوجد إلا حيوان واحد يتشكل خلقيا بالمجتمع الذى يعيش فيه ، وهذا الحيوان هو الإنسان ، وعلى هذا فالإنسان هو نتاج المجتمع ، إنه المجتمع وحده الذى يفرق بين الأجناس البشرية كما يفرق الجو والظروف المادية المختلفة بين أجناس الحيوان . ولكن ألا يوجد فى اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض عنصر جدير بالاعتبار ؟ نعم! إن ذكاء الأفراد هو الذى يفرق بينهم، ولكن الفرد يسعى دائما لتغيير حالته الاجتماعية وتحسينها ، والانتقال من طبقة إلى طبقة ثم يتشكل بأخلاق البيئة التى ينتقل إليها ، ولحسن الحظ فان مظهره الاجتماعى من ملبس وعادات ولغة يتغير لذلك . وهذه المظاهر الخارجية هى الوثائق التى يلاحظها الأديب ويدرسها للاستدلال على سريرة الشخص وخبيئة نفسه .

وتلك الغاية التى دعا إليها (بلزاك) هى جعل الأدب (تاريخا أخلاقيا) للعصر الذى يعيش فيه الأديب ، وهى النظرية التى دعا إليها من قبل (فولتير) وطبقها أستاذه (ولترسكوت) الأديب الأيقوسى المشهور ، وعلى هذا فالأديب فى رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق... إلخ. وقد استطاع (بلزاك) أن يخلق مايقرب من ألفى شخصية ، كلها تقريبا من الطبقة الدنيا والوسطى ، وكل منها كامل الخلق والتكوين ، وكثيرا مايجعل صفة من الصفات تسيطر على كل حركات شخص من الأشخاص كحبه للمال ، أو الطموح إلى الشهرة ، أو السعى وراء المجد والقوة إلى غير ذلك من الشهوات التى تهبط بالإنسان إلى درك الحيوان .

وكان يحاول أن يصور عصره أتم تصوير ، ولا سيما من الناحية الاجتماعية

فيصور الحكومة والكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية وصراعها وأهل الريف والمجرمين وأصحاب الفن ورجال الصحافة والممثلين والتجار على اختلاف طبقاتهم . . . إلخ مايمكن أن يعـــد هيئة بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته .

وكان يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات فى مناظر مختلفة ألوانها فمنها الريفى ومنها الباريسى .. إلخ .

٣ — ولنصل إلى الحقيقـــة العارية يجب أن يكون الأديب قاسيا وصريحا فى تعبيره ، ومرتابا فى المجتمع الذى يدرسه ، وأن يتخلص من كل التقاليد الأدبية القديمة الموروثة ، ويعرض الحقائق عارية بأسلوب شفاف لايحجب عن القارئ أى شىء ، غير مبال بأحد .

وفى الحق لم تنطبق نظريات المدرسة الواقعية إلا على الحقائق العامية القبيحة وإلا على عقلية الجماهير . ولم يكن هذا لأن أذواق الدعاة إلى الواقعية كانت ميالة إلى العامية . ولا لأن عقليتهم هى عقلية عامية لم ترتفع إلى فهم الطبقات العليـا ، ولكن لأنهم رأوا أن هذه النظريات تكون أقرب إلى الكمال إذا صورت الطبقات القريبة من الطبيعة والنظرة التى تلوح فيها معانى الإنسانية عميقة وبسيطة والتى تتميز بالإخلاص والصدق والصراحة ، ولم يفسدها التأدب المصطنع ولا النفاق الاجتماعى .

إن الأدب يخاطب الشعب ، والشعب لم يتقيد بأفكار سابقة ، وعلى هذا يقدر الواقعية حق قدرها أكثر مما تقدرها الطبقات التى تقيدت بقيود اجتماعية أمداً طويلا والتى رسخت لديها أفكار خاصة تختلف عن الواقعية .

٤ — ومن القواعد التى دعت إليها المدرسة الواقعية الحياد التام من الأديب إزاء الحوادث والشخصيات التى يعرضها ، إنها تريد منـه أن يتجرد من عواطفـه الخاصة ، ومن آرائه السابقة ، ومن التقاليد الموروثة ، وأن يكون موضوعيا فى

أديه مثله مثل العالم فى معمله إزاء التجارب التى يجريها ، والقاضى فى المحكمة إزاء المتخاصمين لديه ، لا ينم أدبه عن آرائه وعواطفه أبداً . وعلى ذلك رفضت كل أدب شخصى — وهذا طعن موجه بصفة خاصة للمدرسة الإبداعية — وترى أن هؤلاء الذين يبكون ويبوحون بأحزانهم ، أو بجذلهم ، ويناجون القمر ، ويظهرون إعجابهم به ، وتمتلئ قلوبهم رحمة وشفقة لرؤية الأطفال أو الشيوخ المتهدمين أو مآسى الإنسانية المفجعة ، أو تمتلىء خشية وخضوعا إزاء جبروت الطبيعة وعظمة المحيطات وطغيان الأنهار والسيول وكوارث الزلازل والبراكين غير أهل لأن يحملوا لقب (أدباء) ، ويحتجون لآرائهم هذه : بأن الذى ينغمس فى الحياة لا يراها على حقيقتها .

وعلى هذا فهو لا يدرس الشخصيات على أنهم أفراد ولكن على أنهم نماذج بشرية ، وصورة لمجموعة خاصة من الناس . وهذا من أهم مزايا المدرسة الواقعية .

٥ — ويرى (فلوبير) وهو من غلاة هذه المدرسة أن الأدب يجب ألا يكون ذا هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو دينى ، لأن الأدب فى رأيه فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب ، أى يجب أن يتجاهل الأدب كل الأمثلة الخلقية العليا ، ويحتجون لهذا بأن الأدب إذا وصل إلى الجمال الفنى فقد وصل إلى الجمال الخلقى وصار نافعا ، وصار من أمثلتهم المشهورة : « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » .

فالتعبير عندهم غاية لذاتها ، وقد آثروا النثر على الشعر ، ورأوا أن الشعر أسهل من النثر لأن له قواعد ثابتة ، وبحوراً يجرى عليها ، ومجموعة من التعبيرات يسهل حفظها ، ولكن فى النثر يجب أن يستحوذ على الأديب شعور عميق بالنغم . نغم طائر من غير قاعدة ومن غير استقرار ، وقدرة فائقة على التعقل والتفكير ، وإحساس فنى مرن حتى يتمكن فى كل لحظة من تغيير الحركات والألوان .

٦ — ومن الصعوبات التى تعرضت لها المدرسة الواقعية فى تطلبها الحياد التام

والتجرد من الأفكار والعواطف عند معالجة الموضوع الأدبي مسألة الإلهام، وهي هذه القوة الخفية التي تسيطر على الأديب برهة من الزمن تطول أو تقصر والتي يفقد فيها السيطرة على زمام نفسه .

وقد حاول فلوبير أن يقاوم سلطان الإلهام ، ويقول : نحن لا نعيش في الإلهام طول حياتنا ، إن الجواد يمشي أكثر مما يجرى ، إن هذا الإلهام لا يأتي من تلقاء نفسه ولكننا نحن الذين نهيء له الفرص ، فيجب أن نتحاشى هذه الفرص ولا نعمل على إيجادها ، لأن الإلهام في رأيه مضر في جميع الفنون ، وعلى الأخص في الأدب ، وذلك لأنه يفسد على الأديب دراسته للوصول إلى الحقيقة ويعوقه لأنه يبعده عن عالم الواقع الذي يجب أن يلزمه .

٧ — لقد هاجمت المدرسة الواقعية الأدب الإبداعي الذي يجنح إلى الخيال ويبالغ في تصوير الحقائق كما هو حال الأدب الذي عرضه مثل (ألكسندر دوماس) وتهجمت على المتخلفين في القرن التاسع عشر من أنصار المدرسة الاتباعية أمثال (بونسار) لعنايتها بالطبقات العليا من الشعب دون الطبقات الأخرى ، بل لإهمالهم الطبقة الدنيا وجمهرة الشعب . ولفقدانهم الخيال وتجاهلهم الحياة المعاصرة ، ولضيق أفقهم الخلقي ، ولتزمتهم في الأسلوب وإصرارهم على أن يكون الشعر هو أداة التعبير ، وبذلك رفضت كل أنواع الأدب المعاصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

٨ — ومع هذا فقد كانت القواعد التي دعت إليها المدرسة الواقعية أصعب وأشق على الكتاب من قواعد المدارس السابقة ، ولا سيما فيما يتعلق بدراسة الشخصيات وقوة الملاحظة للأخلاق المعاصرة ، وفيما يتعلق بالتجرد من العواطف والأحاسيس والآراء ، وعدم استهداف غاية من الأدب خلقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة في فرنسا بلزاك ، وشامبفليري ، وفلوبير

وجى دى موباسان ، ولقد كان بعض هؤلاء مثل (موباسان) متشائماً سوداوى المزاج لأن الحياة الواقعية كما رآها تضمنت آلاف المآسى والمخازى البشرية فأخذ ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، ويكثر من السخرية فى أدبه .

وقد سادت المدرسة الواقعية فى جميع ألوان الأدب ولا سيما فى المسرحية الفرنسية وما زال لها حتى يومنا الحاضر مكانة ممتازة ، على الرغم من المحاولات الكثيرة التى بذلها بعض الأدباء النابغين فى فرنسا للتخلص من تلك الواقعية المزعجة .

وتدين المسرحية الواقعية فى موضوعها وفنها للكاتب والأديب النرويجى (إبسن) ، وقد تأثر به كل كتاب أوروبا وعلى الأخص أدباء إنجلترا ، وفى مقدمتهم (برناردشو) ويعد واضع أسس المسرحية الواقعية الحديثة ، ومسرحية الفكرة .

ولد « هنريك إبسن » سنة ١٨٢٨ فى بلدة سكين Skein جنوبى النرويج وكان أبوه من كبار تجار الأخشاب ، أما أمه فكانت ألمانية . أفلس والده وهو فى الثامنة من عمره ، واضطر أن يعمل ليعين أسرته ، ثم التحق بالجامعة وهو فى الحادية والعشرين ليدرس الطب ، ولكنه لم يتمه . وابتدأ يتجه إلى الأدب فأصدر مجموعة من المسرحيات الرومانتيكية كانت أولها (كاتالين) سنة ١٨٥٠ ثم صار مديراً لأحد المسارح الصغيرة مدة ست سنوات أخرج فيها مايقرب من مائة وخمسين مسرحية ، وتعرف خلالها على كثير من المؤلفين ومؤلفاتهم ، والمخرجين ثم قام برحلة إلى الخارج لدراسة المسرح فى الدانمرك وألمانيا وثمة تعرف على مسرح شكسبير ففتنه .

وتزوج وهو فى الثلاثين من عمره وعين مديراً لمسرح (أوسلو) حيث مكث خمس سنوات كان فيها ناقما على المجتمع النرويجى بما فيه من رذائل ونفاق وفساد فشرع ينتقد ذلك كله فى مسرحياته الاجتماعية الواقعية المصبوغة صبغة رومانسية

ومن أوائل هذه المسرحيات (كوميديا الحب) سنة ١٨٦٢ جعل البطل فيها قسيساً تمثل فيه النفاق الديني فيما يتصل بالحب والزواج ، إذ راح يوصى من يحب بألا يتزوج بمن يحب حتى يستمر على حبه فلا يقضى عليه الزواج. وقد لقيت فتوراً عجيباً من الجمهور النرويجي نظراً لتدينه الشديد ، وهذه المسرحية تصم رجل الدين بالنفاق .

ثم أتبع (إبسن) هذه المسرحية بأخرى اسمها (المدعون) بناها على تحليل الشخصيات وتطويرها . ولكن حز في نفسه أن يلقى الجحود من مواطنيه ، ويلقى حرباً لاهوادة فيها من رجال المسرح والممثلين الذين اتهموا بالاستبداد والعنجهية والغرور ، وقد برم إبسن بهذا الانحلال والصغار الذى يعم المجتمع النرويجي ، فقرر أن يترك النرويج ، ولكن أصدقاءه سعوا لدى (البرلمان) النرويجي كي يمنح إبسن منحة مالية لا تتجاوز قيمتها ثلاثمائة وخمسين (دولاراً) حتى يستعين بها على رحلته ، واتفقوا فيما بينهم على أن يمدوه بمعونة مالية شهرية طول إقامته في الخارج ، ولم يقبل إبسن هذه المعونة إلا على أنها قرض يسدده حينما تصلح أحواله .

وسافر إبسن وزوجته وابنه ومر في طريقه بالدانيمرك وألمانيا ، واستقر بإيطاليا سنة ١٨٦٤ . وهناك أخذ يستعرض أحوال البلاد وما فيها من انهيار خلقي يجتاح شبابها ، واستغلال وفساد يتملك ناصية شيوخها ، وكتب مسرحية « براند » ١٨٦٦ وقفى عليها بمسرحية بيرجنت ١٨٦٧ ، وهما مسرحيتان رمزيتان نوعاما، أراد بالأولى ضرب المثل على قوة الإرادة وروح التضحية والدأب في سبيل الغاية الكريمة مهما كانت التضحيات ، وبالثانية المثل على التخاذل والتهافت وأحلام اليقظة والأوهام والخيالات التي تعمر رءوس بعض الشباب ، والتي تنتهي بهم دوماً إلى الإخفاق والخيبة وانهيار الأوهام والأحلام .

كان إبسن حتى ذلك الوقت يؤلف مسرحياته شعراً ، وكانت الصيغة الرومانسية تطبع مسرحياته على الرغم من جنوح بعضها إلى الواقعية ، ثم ابتدأ

سلسلة من المسرحيات الواقعية الخالصة كانت أولها (رابطة الشباب) التي يسخر فيها من رجال السياسة ، وكيف أنهم لاهم لهم إلا النفع الذاتي ، وكيف يخدعون الشعوب بدجلهم الرخيص .

وأتبع (إبسن) هذه المسرحية بأخرى كان لها دوى كبير فى النرويج ثم خارجها ، وهى « أعمدة المجتمع » ، كتبها وهو فى الستين من عمره وسنعرض لها بعد قليل .

وفى سنة ١٨٧٩ يخرج إبسن آيته الكبرى « بيت الدمية » ويعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة فى الحقوق مع الرجل ، وفى سنة ١٨٨١ يصدر مسرحية «أشباح» التى يخصصها لأمراض الوراثة الفتاكة ، وجناية بعض الآباء على أبنائهم بانحرافهم قبل الزواج .

وفى سنة ١٨٨٢ يخرج « عدو الشعب » التى يسخر فيها بمسلك الزعماء الشعبيين الذين عموا عن مصالح مدينتهم ، وأخذوا يقاومون طبيبا مخلصا نصح بإغلاق حمامات المدينة ومصدر رزقها حتى يتم تطهيرها من الجراثيم . فلم يبال به هؤلاء الزعماء ، وأظهروه فى أعين أهل البلدة بمظهر الرجل الخئون الذى يستحق الرجم .

وفى سنة ١٨٨٤ أصدر مسرحية من أروع ماكتب وهى « البطة البرية » ، وسنلخصها فيما بعد ، وهكذا راح إبسن يصور المجتمع المعاصر له ، وما فيه من مشكلات ، أهمها الصراع الحاد بين الفرد وأسرته وبين مجتمعه وبيئته ، وبين حقائق الحياة وأوهامها وبين المثل الصادقة والزيف والأباطيل. وقد اتهمه بعض النقاد بأنه كان متشائماً .

ظل إبسن بعيداً عن بلاده حتى سنة ١٨٩١ ينتقل من رومة إلى « درسدن » أو إلى ميونخ ، وفى تلك السنة عاد إلى وطنه ، بعد أن وطد مكانته الأدبية ، واستقبل استقبال الفاتحين .

تمتاز مسرحيات « إبسن » بأنها مسرحيات أفكار ، وليست مسرحيات

قصص ؟ فالفكرة تأتى أولا ثم تأتى القصة بعدها . وهو يسوق الفكرة من نهايتها لا من أولها، أى أنه يبدأ مسرحيته بعد أن تكون قصتها قد صارت ماضياً وتاريخاً قديماً أو حديثاً ، لولا موقف جديد يبعثه إلى الحياة .

وشخصيات « إبسن » من تلك الشخصيات التى عرفها ودرسها دراسة واعية حتى كأنها من أقاربه . إذ يعرف عنهم كل صغيرة و كبيرة ، وهو يعرض سجاياهم بدون تصنع أو افتعال ،-وهى شخصيات متباينة فى أخلاقها وأعمالها وأقوالها لاتكاد تشبه إحداها الأخرى ، ومع ذلك فبينها جميعا رابطة قوية على الرغم من استقلال كل شخصية بكيانها وسماتها . ومعظم مسرحياته مبنية على الصراع وهو صراع دائم لايفتر بين البطل وخصمه حتى نهاية المسرحية .

وموضوع إبسن الذى يعالجه فى كل مسرحية موضوع متطور ، يسير دوماً فى سبيل النمو من أول كلمة تقال على المسرح حتى آخر كلمة . وهو فى كل مسرحية يعرض مشكلة جديدة ولكن فى قسوة ، ويهتم بكل أوضاع المجتمع وأصنامه ، وفى صراحة صدمت مشاعر الناس أول الأمر ، إذا أوقفتهم على عيوبهم دون مواربة أو دهان .

كان « إبسن » يرثى لحال الطبقات الكادحة التى يستغلها السادة حكاما وزعماء ، وتجاراً وأصحاب مصانع . هؤلاء الذين لايتحرجون عن استغلال الشرف والمثل العليا لخدمة أثرتهم ومصالحهم وستر مساوئهم ومخازيهم ولصقها بالأبرياء بعدأن يستذلوهم أو يشتروا منهم أنفسهم بالمال .

قد أوصى المرأة بأن تكون مخلوقا مستقلا لها كيانها وأفكارها ، ورأيها فى حاضرها ومستقبلها ، وألا تكون مجرد دمية ، وإلا جلبت الدمار على نفسها وقوضت بيت الزوجية ، ويوصى الشباب بأن يكونوا خيرين لنفع وطنهم وإلا يغضوا عيونهم عن المنكر ، بل يعملوا على تغييره بأيديهم مهما كانت التضحيات التى يبذلونها .

ويحذر الآباء من حياة الطيش والعربدة قبل أن يصبحوا آباء حتى لا يجنوا على فلذات أكبادهم . ويحذر المرأة من الغطرسة والتفاهة وسوء السلوك وحب التظاهر والنزق ، والخيلاء الكاذبة وإلا دمرت حياتها وخربت بيت الزوجية .

كانت هذه أفكار « إبسن » فى مذهبه الواقعى . ومع اللون المحلى الصارخ فى مسرحياته فان « إبسن » استطاع بفنه ، وبحسن تخيره لموضوعه أن يكون عالميا ولا يزال كثير من مسرحياته تمثل فى كثير من أنحاء العالم حتى اليوم .

وعلينا أن نلخص إحدى مسرحياته الكبيرة ذات الطابع الواقعى لتكون مثلا على فن « إبسن » ، ولتكن مسرحيته « أعمدة المجتمع »
The pilliars of the Community

ويريد « إبسن » بأعمدة المجتمع هذه الطائفة من الأعيان فى المدن النرويجية الصغيرة ، الذين يسيرون هذه المدن وفقا لمشيئتهم وهواهم ومصالحهم ويسيطرون على شئونهم الاقتصادية ، ولهم نفوذ واسع لدى الحكام ، ولا يفتأون يتدخلون فى كل صغيرة وكبيرة فى المدينة حتى فى الشئون الأسرية الخاصة ، مع علاقات مريبة بالأهالى .

كارستن برنك بطل هذه المسرحية رجل ذو أثرة ، تتحكم مصلحته الخاصة فى كل علاقاته وهو ناجر وصاحب « دار صنعة » لإصلاح السفن ، وشركة للنقل البحرى ، تجوب زوارقه وسفنه البحار والمحيطات ، وقد أحب يوماً ممثلة جميلة هام بها غراما ، وقد فكر فى وقت ما أن يتزوج بها ، بيد أن زيجة أخرى غنية لاحت له ، فعمل على التخلص من تلك الممثلة الجميلة ، ووجد رجلا من ضحايا المجتمع الفقراء هو « مستر دورف » قبل أن يتزوجها ويحمل عنه كل التبعات التى نجمت عن علاقة « برنك » القديمة بها بما فى ذلك ابنته منها التى تسمت بدينا دورف .

وقد حاول أن يلصق تهمة السرقة بأخى زوجته « يوهان » ، إذ ادعى — بعد أن اكتشف أن الشركة التى كانت تديرها أمه مفلسة ومدينة — أن يوهان شقيق

زوجه قد سرق أموال والدة برنك وهرب مع أخته لونا إلى أمريكا ، وبذلك رد الدائنين عن إشهار إفلاس الشركة وتسلمها هو وأدارها حتى صارت من أكبر شركات الملاحة فى النرويج — وكان ذلك طبعا بالاتفاق مع يوهان .

كان « برنك » هذا مثالا للنفاق والأثرة ، بنى مجده على الغش والخداع ، واتهم يوهان البرىء بالسرقة ، وكان الناس يتوهمون أنه مثال الصلاح والتقوى ، إذ أخذ ينشىء الملاجىء كالمدارس والدور الخيرية ، ونراه يعارض فى مد خط السكة الحديدية يربط المدينة بما يجاورها من المدن والقرى ، لأن هذا يضر بشركة النقل البحرى التى يديرها ، ويهبط بإيراداتها ، ولكنه يوافق بعد عام على مد خط حديدى آخر ، لأن الخط سوف يخترق أرضا واسعة كانت بوراً — احتاط فاشتراها قبل التفكير فى مد الخط — حتى يجنى من ذلك ربحا وفيرا ، ويرتفع ثمن هذه الأرض التى اشتراها بأبخس الأثمان ، فترتفع ثروته ويزداد نفوذه . وقد تظاهر بأن هذه الأرض ليست ملكا له ، ولكنه يؤثر أن يسير فيها الخط الحديدى مراعاة لمصالح الشعب . كما أن أعمال الخير التى أقامها من مدارس وملاجىء لم تكن إلا ليزداد مركزه الاجتماعى توطدا ، فيثق فيه الناس ، ولا يشكون فى أى عمل ينتويه وإن كان هو الذى سيجنى ربحه دونهم .

وبعد سنين يعود « يوهان » شقيق زوجته ، وأختها لأبيها « لونا » من أمريكا ، ويخشى « برنك » أن يفضحه « يوهان » ويذيع السر القديم ، سر السرقة وسر مستر دورف الذى كان يعلم به ، وإذا فعل ذلك ليبرىء نفسه ويستعيد مركزه الاجتماعى فى بلدته التى تغرب عنها بإيحاء « برنك » ، قضى على برنك وأظهر حقيقته للمجتمع .

كان « يوهان » قد أطلع أخته « لونا » على سر « برنك » ، وقد أخبر « برنك » بهذا فخشى كذلك من لسان « لونا » ، وأخذ يدبر كيف يتخلص من هؤلاء الناس قبل أن يقضوا عليه .

كان فى دار الصنعة التى يصلح فيها السفن سفينة أمريكية معطوبة ، رأى برنك

أن تخرج إلى البحر قبل أن يتم إصلاحها حاملة المسافرين المتعجلين السفر إلى أمريكا ومنهم « يوهان » ، وسوف تقضى أمواج البحار والمحيطات العاتية على هذه السفينة التى لن تستطيع إتمام رحلتها ، فهى غارقة لاشك ، وحينما تغرق فسوف يغرق معها كل هذ الماضى و « يوهان ولونا » . وهذه فكرة لايقدم عليها إلا شيطان خبيث مجرم سفاك .

ويعارض رئيس الصناع فى دار الصنعة ، ولكن معارضته فى خروج السفينة تضيع إزاء إصرار برنك الذى رأى أن يضحى بكل هؤلاء الأبرياء من ملاحين ومسافرين حتى لايفتضح ماضيه ، فتقرر خروجها .

فى تلك الأثناء كانت « لونا » تعمل على إصلاح نفسه الفاسدة وإيقاظ ضميره وأنه يبنى مجده على الزيف والنفاق والغش والاستغلال ، وأن عليه أن يتطهر ويصارح الناس بجرائمه ، ولكنه كان يصدف عن كل هذه المواعظ . وفى الساعة التى تقرر فيها إبحار السفينة المعطوبة سمع أن ابنه الصغير الوحيد « أولاف » قد هرب من البيت وركب السفينة مع « يوهان » ذاهبا إلى أمريكا بلد العجائب ثم يتبين له أن يوهان ركب سفينة أخرى ، وأن ابنه ركب السفينة المحكوم عليها بالغرق . فجن جنونه ، وأخذ يعمل كل مافى وسعه لإعادة السفينة إلى الميناء ثم يأتيه النبأ بأنها لم تبحر ، وقد أعادت زوجته ابنهما ، فيستيقظ ضميره فى خلال تلك العاصفة النفسية التى مرت به فزلزلت كيانه ، وعرف حقيقة نفسه وأنه سفاك منافق .

وكانت البلدة فى تلك الليلة التى حدثت فيها هذه الأحداث قد أرادت أن تكرمه وسارت كلها فى مظاهرة صاخبة ، ورأت أن تقدم إليه هدية فى منزله الذى يمثل الطهر والنزاهة ، وكان المفروض أن يخطب الخطباء ، ثم يرد عليهم . وفى أثناء اشتداد الأزمة وخوفه على ابنه أراد إلغاء حفل التكريم هذا ، ولكن لما استرد ابنه رأى المضى فيه ، وبعد أن خطب الخطباء وكرموه ماشاء

لهم نفاقه ونفاقهم ، ثم ليرد عليهم شاكراً وإذا به فى صحوة ضميره يعترف أمام الجمهور بكل خطاياه ومخازيه ، ويقول برنك فى آخر المسرحية : إن النساء الطيبات هن أعمدة المجتمع وليس الرجال الأشرار : فتقول (لوتا) الذى كان لها بعض الفضل فى تطهير نفسه . أعمدة المجتمع الحقيقية هى : روح الحرية وروح الصدق .

ويقول نقاد (إبسن) إن اهتداء البطل فى آخر المسرحية إلى جادة الصواب وتطهير نفسه باعترافه الجرىء أمام الجمهور أضعف المسرحية . ولو أنه لقى جزاءه بغرق ابنه وضياع ثروته ، ولقى الفضيحة والتشهير وهو حى لكان الموضوع أقوى من الوجهة الدرامية ، أى كان أقوى تأثيراً فى نفس القارىء والمتفرج .

أما (البطة البرية) فمشابهة لأعمدة المجتمع فى موضوعها ؛ إذ تحكى قصة شريكين اختلسا معاً ، ولكن أحدهما استطاع أن ينجو ويلصق التهمة بشريكه ، وقد عاش شريكه فى السجن مدة وخرج لاسمعة له ولا كرامة ولا مال ، وأخذ هذا يعطف عليه وعلى أسرته ولما كبر ابن الشريك هذا ، وكان قد وجهه فى تعليمه ليكون مصوراً ، زوجه خادماً كانت لديه ، وكان يخون زوجته معها ، وكانت حاملا عند ما تزوجها ابن شريكه هذا ، وولدت بنتاً بعد بضعة أشهر هى (هدفج) .

وكان لمستر (ويرل) وهو الشريك الذى نجا من السجن ابن اعتزل فى مصانع والده بعد أن ماتت أمه محسورة من خيانة زوجها ، وكانت قد أطلعته على الحقيقة ، وعاش الولد فى عزلة مدة طويلة ، لايشارك والده حتى فى ثرائه ، وإنما يكتفى بمرتب ضئيل جزاء عمله . ثم بدا لوالده أن يتزوج امرأة كانت تعيش معه ولها معه ماض مشين ، فاستدعى ابنه ليشاركه فرحه ، وليتخفف من أعباء المصنع بعد أن يشركه فيه .

ولكن الابن كان شخصاً مثالياً أبى أن يشارك أباه أفكاره ودنسه ، وفى الحفل الذى أقامه والده تكريما له قابل (جالمار) ابن شريك والده (أكدال)

الذى قضى فى السجن أمد عقوبته ، ووقف منه على ماقام به والده (ويرل) نحو شريكه وأسرته وكيف زوجه .

وزار (ويرل) الصغير جالمار فى بيته وكشف له عن الخديعة الكبرى التى وقع فيها بزواجه من خادمة والده وشككه فى مولد (هدفج) التىكان يعتقد إلى هذه اللحظة أنها بنته . وضاقت الحياة على (جالمار) ، ورأى (هدفج) مثالا حيا على الخيانة فنفر منها .

وكان والده يقيم معه ، وكان فيما مضى من حياته ضابطا فى الجيش ، مغرماً بالصيد ، وكان يقتنى فى حجرة من حجرات البيت عدداً من الطيور والأرانب ، ويسلى نفسه بتوهم القيام برحلات صيد ، فيدخل هذه الحجرة ويجرى وراء الأرانب ، أو يصطاد بعض الطيور ، وكان من بينها بطة برية جاءته هدية وكانت عزيزة عليه وعلى هدفج حفيدته .

وفى حديث بين (ويرل) الصغير وبين هدفج أدركت أن والدها (جالمار) لم يعد يحبها ، وأنها مستعدة للتضحية بأى شىء فى سبيل استرجاع هذا الحب . فزين لها (ويرل) الصغير أن تقتل البطة البرية أغلى شىء لديها لتبرهن على حبها لوالدها .

وعندما عاد جالمار ليأخذ متاعه بعد أن عزم على مغادرة البيت أخذت زوجته تثنيه عن عزمه وقدمت له العشاء فأكل ، وسأل عن هدفج فأجابه (ويرل) الصغير أنها عزمت على أن تضحى ببطتها البرية حتى تسترجع حبه ، وفى تلك اللحظة سمع طلقا ناريا صادراً من حجرة الطيور ، فظن الجميع أن (أكدال) العجوز يتسلى بوهم الصيد فى تلك الحجرة ، وإذا به يخرج من غرفة نومه ، فنهض الجميع مسرعين إلى حجرة الطيور وإذا هدفج التى كانت قد ورثت ضعف البصر عن والدها الحقيقى (ويرل الكبير) أرادت أن تقتل البطة البرية فقتلت نفسها فى الوقت الذى صمم فيه (جالمار) على أن يعود إليها وإلى زوجته .

إنه صراع بين المثالية والزيف ، والكشف عن الخداع والنفاق الذى يمارسه رجال يتوهم المجتمع أنهم محترمون مثل (ويرل) الكبير ، وهم فى الحقيقه مجرمون ، بينما ينكب الابرياء ويذهبون ضحايا هؤلاء المنافقين مثل (أكدال) وابنه (جالمار) .

وهكذا نجد (إبسن) فى مسرحياته الاجتماعية الاثنى عشرة يصور المجتمع صورة بشعة بصراحة قاسية ، وقد جعل المسرحية مرآة للعصر تنفذ إلى صميم المشكلات الاجتماعية ، واستطاع بقدرة فائقة أن ينسج معاً مأساة الفرد الروحية وصراعه مع القوى الجبارة الاجتماعية .

ولم يقتصر (إبسن) على معالجة مشكلات الأسرة ومشكلات المجتمع ، بل ابتدأ عهداً جديداً فى المسرحية باعتماده على الصراحة فى معالجة هذه المشكلات وقد قوبلت هذه الصراحة أول الأمر من أبناء العصر الفيكتورى المتزمتين بشىء كثير من الاشمئزاز .

لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجرؤ أحد على الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها، لقد كشف عن مساوىء المجتمع بصراحة بشعة ، ولقد قال عنه أحد النقاد المعاصرين له ، حين شهدوا بعض مسرحياته فى انجلترا :

« إنه كاتب مسرحى يختار عن عمد موضوعات متناهية فى الحقارة والضعة ، تصور أحط ما فى الحياة الإنسانية وأبشعها ، ولا يخفف رتابتها القبيحة ذات التأثير المحطم إلا بمضحكات مصطنعة تحكى صوت الشوك المتكسر » .

ولقد صودرت مسرحياته أول الأمر ومنع تمثيلها ، بيد أن المجتمع الإنجليزى سار فى طريق التطور ، ووجد (إبسن) من يروج له ، ويثنى عليه وما حرم بالأمس أبيح اليوم ، وما كان يخجل منه الإنجليز آنفاً عادوا فطربوا له فأقبلوا عليه ، وأخذ كثير من الأدباء يقلدونه فى طريقة علاجه وفى صراحته المكشوفة .

وفتحت هذه الصراحة أمام كتاب المسرحية طرقاً عديدة ، فلم تنقلهم من المسرحية الإبداعية إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية فحسب ، ولكن دلتهم على موضوعات كانت مغلقة من قبل ، وبمعالجة هذه الموضوعات واتهم أفكار جديدة ونظريات جديدة حول العالم .

وعلى يد (إبسن) ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير ، وإذا شاهدت رواية الأشباح فلن تجد شيئا يمثـــل فى الواقع ، وإذا شاهدت (بيت الدمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسيا لا عضويا ، ولم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة ، وإنما هى حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترتسم على وجوههم أمارات الحزن والمسرة ، والحب والكراهية والرجاء واليأس فى صورة بسيطة واقعية .

وقد وجدت طريقة (إبسن) تلميذا بارعا أربى على أستاذه فيما أنتج ، وفاقه شهرة وعبقرية واستقرت على يده المسرحية الفكرية ذاك هو (جورج برناردشو) وسنعود إلى الحديث عنه بعد برهة عند كلامنا على الملهاة .

كانت السمة الظاهرة للمسرحية فى إنجلترا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا هى اتباع المذهب الواقعى ، وفى كل أسبوع تقدم مسرحيات جديدة ، ولا يوجد منذ عصر الياصابات عصر كثرت فيه المسرحيات مثل الثلاثين سنة الأولى من القرن العشرين ، والظاهرة العامة لهذه المسرحيات هى الواقعية الزائدة ، أو كما يسميها الإنجليز (الطبيعية) ، ومهما تكن المسرحية طبيعية (أى مطابقة للطبيعة) فإنها لا تمثل الحياة كما هى فى الواقع . لأن الممثلين فى المسرحية يتكلمون لغة أكمل وأسرع من تلك التى يتكلم بها الناس فى الحياة ، ولأن الحوادث تقع بسرعة وترتيب أكثر مما يقع فى الحياة ، ولكن الأديب الماهر يستطيع أن يخدع المتفرجين بأن يمثل ما يمكن أن يحدث فى الحياة إذا اعتنى بألا يقال أو يحدث ما يناقض التجربة العادية ، وهذه النزعة الطبيعية تناقض ما كان عليه الحال فى عصر الياصابات حيث عمد المؤلفون إلى الارتفاع بجمهورهم إلى سماوات الخيال فيصبحوا جزءاً من عالم فيه تتركز الكلمات والأفكار وتقوى

أكثر مما يحدث فى الحياة المألوفة ، وبذلك لم يعد لدى جمهور مسرحيات القرن التاسع عشر المقدرة على الاندماج فى المسرحية كما كان الحال فى عهد الياصابات ، لأن تقدم المدنية جعل الناس أكثر شعورا بذواتهم، إن الصلة بين الممثلين والجمهور فى عصرنا الحاضر أكثر خفاء مما كانت عليه حينذاك ، إنهم يمثلون ويحاولون أن يدونوا جزءاً من النظارة، أما فى عصر الياصابات فقد كان الجمهور هو الذى يتصرف بتخيله كما لو كانوا هم الممثلين .

كان المسرح الإنجليزى يعالج موضوعات قريبة ومحببة إلى رجل الشارع ، ومعظمها مسرحيات فكرة ، وكانت هذه الأفكار ثورة على الأدب وعلى التقاليد الاجتماعية ، وعلى جمود الأخلاق ، ولتنمية النزعات الاشتراكية ، وسادت مسرحيات الجنس ، ومسرحيات العمل والعمال ومشكلات الشباب ، وكانت روح الشباب المتوثبة فى التشوق لفتح آفاق جديدة من أهم ماعالجته هـــذه المسرحيات .

ومن خير من استخدم الأسلوب الواقعى الطبيعى فى المسرحية الإنجليزية الحديثة (جون جولز ورذى) ، وفى مسرحياته حوادث مثيرة جداً ، وقد عرض شخصيات مألوفة يتكلمون كما ينتظر منهم أن يتكلموا ، ويحيون حياة الطبقة الوسطى من الإنجليز، بل يختارهم أحيانا أقل فى الذكاء من الرجال العاديين . ومع هذا فقد اختار هؤلاء الأشخاص المألوفين وهذه الحوادث المألوفة بمقدرة فائقة نادرة ، ويظهر فيها مايحدث فى الحياة من فظائع ومتناقضات ووحشية مجسمة تجسيماً قويا يجعلها مرعبة فى الغالب ، وكان يأخذ موضوعاته مأخذ الجد ، ولاتجد فى مسرحياته بطلا عظيما ذا صفات غير مألوفة أو ممتازة ، وكانت كل مسرحياته خلواً من العواطف حتى فى المواقف التى تتطلب العاطفة . ومن أهم مسرحياته (الصندوق الفضى) سنة ١٩٠٩ والصراع سنة ١٩٠٩ والهاوية ١٩١٣ وسنعرض لمسرحية الصراع بعد قليل .

ومن الذين برعوا فى المسرحية الحديثة بانجلترا واستخدموا المذهب الواقعى بتوسع (جورج برناردشو) وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية

سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وكان يتخذ المسرحية ميدانا لبث آرائه الاشتراكية ، وقد نجحت مسرحياته على العموم فى تصور مآسى عصره ومشكلاته ، ولكنه برع فى الملهاة أكثر مما برع فى المأساة ، بل إنه قلما لجأ للمأساة فى كتاباته ، بل كان يعمد للملهاة يبث فيها سخريته ونقده اللاذع للأنظمة الفاسدة فى نظره ، ولقد عالج فى تهكم وسخرية ما عالجه (جولز وردى) بجد وصرامة .

ومن هؤلاء الذين برعوا فى المسرحية الحديثة الواقعية بانجلترا (سومرت موم) وهو فى الغالب متشائم قاس فى عرضه لمآسى المجتمع وحقاراته وظل إلى أن مات فى آخر عام ١٩٦٥ يتمتع بشهرة فائقة فى مسرحياته التى تبلغ درجة من الكمال الفنى قلما وصل إليها كاتب ، وقد اضطر هو وأمثاله لمعالجة مآسى المجتمع لما رأوه حولهم من قسوة الحضارة الحديثة المادية . والتباين الشنيع بين طبقات المجتمع ، وما تعانيه الطبقات الفقيرة من محنة فى الأرزاق والأخلاق .

وقد ظلت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزى حتى نهاية الحرب العالمية الأولى هى معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب ، ولذلك كانت المسرحية الاجتماعية هى السائدة طبقا للمذهب الواقعى ، وعلى الرغم من هذه النزعة الواقعية فإن الأدباء لم يكونوا يوما ما فى أية مسرحية واقعية آلات تسجيل ، وكانوا يرون أن المنظر الذى يعرض على المسرح مقتطع عما قبله وعما بعده ، وأن هذا فن وليس حياة ، لقد اختاروا هذه المناظر والقطع بالذات من صميم الحياة لأنها تخدم غاياتهم الخاصة فى كتابة هذه المسرحية أو تلك .

إن الأديب حين ينطق شخصياته بعبارات واقعية ، إنما يتخيل أن هذه الشخصيات لو وجدت فى عالم الحياة كانت تتفوه بمثل هذه العبارات ، لا أن ينقل العبارة عن الحياة نفسها ، وهذا أبلغ دليل على أن الواقعية فى الأدب شىء بعيد المنال .

وأول من حاول الخروج على هـــذا المذهب هو (جون ماسفيلد) سنة ١٦٠٨ فى مسرحية (مأساة الإنسان) ، وممن خرج على الواقعية كذلك

(السير جيمس بارى) وهو صاحب مسرحية (بيتربان) المشهورة للأطفال سنة ١٦٠٤ .

على أن ثمة حركة تتعلق عليها آمال كثيرة اليوم فى التأليف المسرحى بإنجلترا وهى العودة إلى المسرحية التاريخية الإبداعية لتبعد المسرح عن النزعة الواقعية ، وقد سبق كليفورد باكس Clifford Bax علاقة الحركة الجديدة بالواقعية فى قوله : « إن مركز المؤلف المسرحى التاريخى اليوم بالنسبة للمؤلف الواقعى كموقف الرسام بالنسبة للمصور بالآلة الفوتوغرافية . ويحاول الرسام أن يظهر العواطف الإنسانية والتجارب الضرورية ولا يحاول أن ينقل كلام شخص معين ، بل يعطى فكرة عما يشعر به هذا الشخص » .

ولم يخل المسرح فى أوائل هذا القرن من المسرحية التاريخية ، ولكن مثل هذه المسرحيات كان قليلا جداً . فقد كتب (شو) « يوليوس قيصر » ، و « نابليون » فى مستهل هذا القرن ، ولكن إذا صرفنا النظر عن هاتين المسرحيتين وعن المسرحيات الشعرية يكون من الصعب العثور على مسرحية تاريخية ممتازة فى ذلك الوقت .

ولم تبدأ الحركة المناهضة للمذهب الواقعى فى المسرحية جدية إلا فى سنة ١٩٢٠ ، وقد كتب (شو) مسرحية (جان دارك) فى سنة ١٩٢٣ ، ولاقت نجاحا منقطع النظير مما يدل على أن الجمهور يرحب بهذا النوع من المسرحيات التى يظهر فيها الممثلون بأزياء العصور القديمة ، ثم تتابعت المسرحيات التاريخية من إرفين وفاجن وغيرهما .

وهناك علاقة قوية بين هذا النوع وبين المسرحية الشعرية الحديثة التى تخلصت من سيطرة الواقع . فبعض كتاب المسرحية الشعرية ألفوا مسرحيات تاريخية نثرية بأسلوب فخم أعلى من الأسلوب الواقعى ، وعلى رأس هؤلاء (كليفورد باكس) و (جون دورنكوررتر) الذى كتب : (أبراهام لنكولن) فأكسبته شهرة عالمية ، ثم كتب مارى ستيوارت فى سنة ١٩٢١ ، وأليفر

كرومويل فى سنة ١٩٢٢ — والمهم فى هـــذه المسرحية هو الاهتمام الظاهر بشخصية الرجل كما كان الحال فى عصر الياصابات ثم البعد عن المذهب الواقعى فى الأسلوب والعرض .

على أن هذه المسرحيات التاريخية كانت فى حقيقتها وفى أهدافها مسرحيات (فكرة) فإبراهام لنكولن تحمل على الحروب حملة عنيفة وتدعو إلى السلام ، ومارى سيتوارت دراسة عميقة لنفسية امرأة ، (فدرنكووتر) يعتقد أن ثمة صنفا من النساء له قلب كبير ، ومثل أعلى فى الرجال متراى العلو ، ولا يستطيع أن يملأ قلبها رجل واحد ، أو يحقق مثلها الأعلى رجل بعينه ، ومن هذا الصنف مارى سيتوارت . كانت تطلب القوة والجمال والعاطفة ، وقد نجد كل صفة من هذه الصفات فى شخص ولكن لانجدها مجتمعة فى شخص واحد . ويستخدم « درنكووتر » فى هذه المسرحية شيئا من الجو الجنى Supernatural ذلك الجو الذى عهدناه فى مسرحيات شكسبير وعصر الملكة الياصابات ، وأخذ يستعيد مكانته فى المسرح الحديث .

أما أهم مسرحيات (باكس) فهى « الوردة من غير شوك » وتعد بحق من المسرحيات الخالدة ، وموضوعها تاريخى ، وكلمة تاريخى تستعمل عادة فى كل مسرحية تكون الأزياء فيها غير أزياء عصرنا ، وإن لم تبن على شخصيات تاريخية .

ومن المؤلفين المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات تاريخية فى إنجلترا ، وناهضوا المذهب الواقعى (آشلى دبوك) وأهم مسرحياته التاريخية هى « الرجل الذى يحمل خبثا » ولقد كان مثل (باكس) من الذين يعنون كل العناية بالأسلوب ويخرج عن الأسلوب الواقعى ، وربما كان موضوع مسرحيته مألوفاً بيد أنها تميزت بأسلوبها الفخم الجميل الرائق .

وثمة حركة أخرى قامت تناهض المذهب الواقعى فى إنجلترا وهى الحركة المسماة (بالمسرحية الشعرية الحديثة) ومن أعلامها لاسل أبر كرومبى ، ودكتور

بوتملى فى إنجلترا الذى حاول أن يخلف شكسبير على عرش المسرحية الشعرية وقد نجح إلى حد كبير فى إدراك غايته .

لقد أفادته نظرته العميقة فى الحياة فى تصوير شخصياته وعرض موضوعاته ، لقد عرض بعض مسرحيات شكسبير عرضاً جديداً فى أسلوب شعرى جذاب مثل (زوجة الملك لير) ورجع إلى الموضوعات التاريخية يعرضها فى ضوء الحياة المعاصرة، وخرج على المدرسة الواقعية وتقاليدها ، لقد حاول ـ كما قال ـ أن يجعل المسرح يبرز سمو الأرواح فى حركاتها وفى لغتها .

ومنهم ماكسويل أندرسون وأليوت فى أمريكا . وقد وجدت المسرحية الشعرية الحديثة صعوبات جمة فى تثبيت أقدامها . ومنها أن الجمهور لم يتعود هذا النوع من المسرحيات بعد أن ألف أمدا طويلا المسرحية الواقعية بنثرها الدارج ، ومنها أن الممثلين صعب عليهم التعبير الشعرى ، ولذلك اعتمد المؤلفون على الهواة . وقد نجحوا فى حركتهم إلى حد ما ، وما زالت المسرحية الشعرية تحاول شق طريقها بعيدة عن المذهب الواقعى إلى اليوم . وقد ذكرنا آنفاً رأى سومرت موم فى المسرحية النثرية والمذهب الواقعى ومكانة المسرحية الشعرية .

المدرسة الطبيعية :

ومما يتصل بالمدرسة الواقعية وتولد عنها ما سمى بالمدرسة الطبيعية ، والمدرسة الطبيعية لا تعنى الرجوع إلى الطبيعة واستلهامها أو محاكاتها ، أو أن يترك الأديب لطبيعته يقول ما شاء فى أى قالب شاء ، ولكن المدرسة الطبيعية فى الأدب الفرنسى كما أوضحها (زولا) ودافع عنها طريقة جديدة فى معالجة الأدب ، طريقة استحدثت فكرتها من الروح العلمية التى سادت النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بعد أن نشر (داروين) كتابه « أصل الأجناس » و (لوكاس) كتابه « بحث فى الوراثة الطبيعية » و (كلود برنار) كتابه « بحث فى الطب التجريبى » سنة ١٩٦٥ وغير ذلك من الكتب العلمية التى سادت الطريقة التجريبية للوصول إلى حقائق عامة .

أراد «زولا» أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب ، فأخذ يحلل الظروف الاجتماعية التي تحيط بشخص ما ، ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المزج ، فيضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر مثلا ، ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ، ثم يتعقب ما ينتج عن مثل هذه الإضافة من أثر في السلوك .

لكنك إذا أردت أن تحلل الشخص إلى عناصره فلامندوحة لك من الرجوع إلى والديه وأجداده لترى أثر الوراثة فيه ، وهنا نعثر على الفرق بين العالم الطبيعي في معمله ، وكاتب القصة الاجتماعية الطبيعية ، فالعالم الطبيعي لا يخلق العناصر وإنما يضيف بعضها إلى بعض ، أما كاتب القصة فلابد أن يبتدع العناصر التي سبقت في الزمن من هذا المركب الذي يبحثه ويحلله ، ولكن أيكون في ابتداعه بعيداً عن الحق مجافياً للواقع ؟ كلا وإنما مهمته أن يرجع إلى التاريخ ليعرف كيف كانت الأجيال المتعاقبة تتعاون عناصرها على خلق شخص ذي خلق معين ليقيس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ ، ومن هنا كانت القصة الطبيعية كما أرادها (زولا) قصة تاريخية من بعض نواحيها ، حتى لقد تتبع في تسلسل أبناء أسرة واحدة هي أسرة « روجلان ماكار » وكتب عنها خمساً وعشرين رواية وصف فيها كل حياة عصره وصفاً بالغ الدقة . والفرق بين المدرسة الطبيعية والمدرسة الواقعية . هو أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم النفساني الذي يغوص إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن ، وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية ، فابحث عن هذه الظروف بحثاً جيدا تظهر تلك الحقيقة .

لقد كان يجري على هذه الملاحظات تجارب ليعرف الأسباب والعلل والنتائج وهل هذه الظواهر الخلقية والاجتماعية تحدث في كل البيئات وكل الأزمنة هذا الأثر الذي شاهده ، واختلف عن المدرسة الواقعية في اهتمامه بالرد أكثر من اهتمامه بالمجتمع ، وكان في كل قصصه ينشد شيئاً واحداً وهو « العدالة الاجتماعية»

فإن رأيت فى دور الفجور ضحايا ، وفى حانات الخمر ضحايا ، وفى الأكواخ القذرة ضحايا ، فاعلم أنهم جميعاً ضحايا الظلم الاجتماعى ، وضحايا الظروف التى وضعت وضعا خاطئا ، ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين .

لم يكن زولا يهتم إلا بالوصول إلى الحقيقة عن طريق تطبيق وسائل البحث العلمى التجريبية ، ولكن فاته أن البحث العلمى ذاته لا يصل إلى نتائج ثابتة إلى الأبد ، وأن العلم يتطور ويتقدم .

ومما يلفت النظر فى قصص « زولا » أنك حين تقروه تنسى أن كاتبا يحدثك فهو يلتزم الحياد التام ، وهو فى هذا من خير من طبق قانون المدرسة الواقعية ، وترى الحوادث أمام عينيك دون أن يكون بينك وبين الحوادث أو الناس وساطة من أسلوب الكاتب ، وأسلوب الكاتب هذا هو مادته التى يعرضها ، ولو كان أسلوبا رديئا لاستوقف النظر ، ولو كان أسلوبا جيدا لاستوقف النظر كذلك ، أما أن تنسى كل شىء عن الأسلوب وتستغرق فى الحوادث فتلك علامة الفن الممتاز .

المدرسة الرمزية :

لقد كانت الرمزية رد فعل لهذه النزعة المنطقية العلمية التجريبية التى تخضع كل الموجودات للحس والمنطق والعقل . ولا تؤمن إلا بالمادة والمشاهد المحسوس كما رأيناها فى المدرستين الواقعية والطبيعية . ولكن هل استطاع العلم وسلطانه ووسائله التجريبية أن يفسر كل مظاهر الكون ؟ أم بقيت هناك عوالم بعيدة عن نفوذ المنطق والعلم يعجز عن أن يصل إليها أو يدرك كنهها .

نشر (سبنسر) كتابه « المبادىء الاولى » وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية فى سنة ١٨٧١ وفيه يقرر سبنسر : أن كل دراسة تقصد إلى البحث فى حقيقة الكون واستقصاء علته لابد أن تنتهى إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئا ، ويقول : « أى غرابة فيما يصادف العقل البشرى من إبهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد لكى يفهم

ظواهر الأشياء ، ولا يعدوها إلى ماخفى وراء أستارها ، ولكننا فى الوقت نفسه لانستطيع أن ننكر هذا الشعور الذى تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كاملة ، حسب العقل أن يدرك وجودها ، أما إذا هم نحوها بالتحليل والتعليل فإنه يخر صريعا عاجزاً » .

وهو بهذا يخالف فلسفة « أوجيست كونت » الإيجابية التى سادت فرنسا والتى نادى فيها بأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبى ، والتى نادى فيها بأن مرحلة البحث الميتافيزيقى يجب أن تنقضى لأنها عبث صبيانى ، وأن لاشىء وراء الظاهر المحس .

ثم جاء (فرويد) وبين أن للإنسان حالتين : إحداهما واعية يدركها العقل، والثانية غير واعية لاندركها ولا نعرف كنهها ، وهى التى تسيطر علينا ، وتحدد تصرفاتنا وتوجهنا من حيث لاندرى ، وفيها يكمن جوهر الإنسان . وبها يمكن تفسير أعماله ، وهى بذلك قد تكون الناحية الحقيقية للإنسان ، ويكون الواقع الموضوعى سرابا ووهما .

لقد نبه سبنسر وفرويد بعض أدباء فرنسا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر إلى أن ثمة حقائق أخرى وراء هذه الظواهر التى نراها ونحسها ، وأن الواقعية فى الأدب لا يمكن أن تصل بنا إلى الحقيقة ، لأن الحقيقة تكمن وراء الواقع ، ولكن ما هذه الحقيقة التى تكمن وراء الواقع ! ليست المادة إلا رمزاً للحقيقة الخالدة وهى الجمال المطلق . إن هــذا العالم مادة وجوهر ، وتختلف الأشياء المادية فى مظاهرها أما فى جواهرها فإنها تتقارب وتتشابه ، وكل جوهر من هذه الجواهر جزء من الجوهر الأسمى الذى نبعت عنه . وهم بهذا يرجعون إلى نظرية (المثل) عند أفلاطون . وأخذ هؤلاء الأدباء يطلعون إلى المجهول وإلى عالم الغيب ، إلى عالم مثالى يخالف الواقع كل المخالفة ، وكانت هذه أول خطى المدرسة الرمزية .

ثم خطت الرمزية خطوة أخرى عملية ، وذلك أن (بودلير) كان قد عاش فى الهند وحذق الإنجليزية ، وأغرم بأدب (إدجار ألن پو) الشاعر القصصى

الأمريكى وترجم بعض هذا الأدب إلى الفرنسية وقد صور (پو) فى أقاصيصه كل غريب بشع مثير للرهبة والخوف ، ومزج فيها الخيال بسحره وتهاويله بالممكن ، وغاص فى أعماق المجهول ينسج من غيومه أجواءها فلفت إليه أنظار أدباء فرنسا وجاء (مالارميه) زعيم الرمزية بعد بودلير ، وكان مدرسا للغة الإنجليزية ، ولكنه لم يكن يجيدها كل الإجادة ، وأغرم كذلك بأدب (پو) ، ولكنه لم يفهمه تمام الفهم وإن تأثر به كل التأثر ، تأثر بهـذا الجو الذى أشاعه فى نفسه شعر (پو) وأخذ يسد النقص بخياله إذا عجز إدراكه عن فهمه ، ومن هنا كان مذهبه الجديد وهو أن الشعر ينظم لا ليفهم ولكن ليتأثر به القارىء من غير فهم .

لقد أحس هؤلاء الأدباء بفراغ روحى لما أصيبت به عقائدهم المسيحية من التشويه والتقويض فوجدوا فى هذا العالم الجمالى الذى توهموه بعض ما يشعرون بالحاجة إليه من إنجيل يسد هذا الفراغ، ويعتقدون أن هذا العالم المثالى لايتوصل إليه إلا عن طريق الفن ، إنهم كانوا أشبه بالمتصوفة بيد أن تصوفهم لم يكن دينياً وإنما كان جمالياً .

وأهم خصائص المدرسة الرمزية :

١ — الإبهام .

والإبهام طبيعى فى أدب يتجنب الواقع المحس ، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح فى عالم الغيب والمجهولات ، ويدور فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لايبصرون هـذا الكون المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم وأنفسهم لأنهم يرنون إليه ويبحثون عنه غير واضح المعالم فى أذهانهم فلا بدع أن جاء أدبهم المعبر عنه مغشى بضباب الإبهام على أنهم عمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضا لا يفهم وبحسبه أن يترك فى النفس أثراً قويا دون أن ندركه ونفهم معناه ، والشعر الجيد فى نظرهم الذى يترك فى نفس القارىء شعوراً بعدم الاكتفاء ، ولا يقف منه إلا على الظل وحده ، والوسائل الفنية التى لجأوا إليها هى الضوء الخافت الناعم ،

والتموج ، والكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة ؛ لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ، ولا الشعور الواضح المحدود ، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية ، والحالات المبهمة للروح الإنسانية ، وهذه الأمور التى يعجز الذكاء ، أو التشبيه والمجاز ، أو العرض المادى عن تفسيرها لا يمكن أن تأتى إلا بطريق الإيحاء .

يجب ألا يكون الشعر وصفياً أو قصصاً ، ولكن موحيا ، لا يقاد القارىء من يده إلى المواطن التى تكمن فيها الأفكار ، ولكن على القارىء نفسه أن يبحث عن الفكرة فى حفل القصيدة المغشى بالضباب ، ويترك كل قارىء لخياله الخاص ، وروحه ، ودقته ومكانه ليجد مايروقه فى هذه الفكرة الغامضة ، ويصير القارىء أمام القصيدة كالمستمع للموسيقى يؤولها ويفهم منها ما يحلو له .

٢ — ولما كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الإخبار وجب أن نختار الكلمات الموحية . وعندهم أن الكلمة كالصدى الآتى من بعيد يدل على حقيقة ما وراءه ، فالكلمة لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل للمعنى الذى وضعت له ، ولكن لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس تثيرها هذه الكلمة فى النفس . لقد كان مستحيلا على الشاعر أن يسكب تلك الأنوار البعيدة السابحة فى أعماق نفسه الدائمة الحركة والتغيير والتدفق فى ألفاظ جامدة محدودة واضحة ، وحسبه أن يصور الأثر الذى يحسه ، وهو لا يستطيع أن يصور هذا الأثر إلا بألفاظ موحية مؤثرة ووجدوا أن ألفاظ اللغة نوعان منها مايلازم المعنى الموضوع له وهذه لا شأن لهم بها ، ومنها مايستعمل ليخلق فى نفوس الآخرين جوا مشابها لحالة واضعها فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف الأفراد والظروف الزمانية والمكانية ، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت محدودة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف الحـــدود .

٣ — يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لا من النحت والتصوير ، ولذلك

اهتموا بموسيقى الشعر كل الاهتمام ، وقد تطلعوا إلى موسيقى (فاجنر) ورأوها المثل الأعلى فى الموسيقى ، جديدة كل الجدة تملأ أرواحهم بالنشوة ، وتمنوا أن يصلوا بموسيقى شعرهم من التأثير فى النفوس التى تسمعه مثلما أوصلت موسيقى (فاجنر) .

وقد رأوا أن هذا ممكن حين يأخذ الشعر من الموسيقى مافقده سابقا ، وحين تقوم الكلمات فى أشعارهم مقام النغم الموسيقى . ولكن الشعر لا يمكن أن يقارن بالموسيقى ، لأن كل كلمة لها دلالة مادية أى أنها ذات معنى ، وهذا يعوق الشعر عن الوصول إلى تلك الغاية ، وفى هذه الحالة يجب أن نجرد الكلمات من معانيها التقليدية ولا نلتفت إلى تلك المعانى حتى نصل إلى تلك الحالة التى ننشدها من النشوة الموسيقية .

الرمزية قبل كل شىء مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا بين عالم الماديات وعالم المعنويات ، وقيمة الشعر فى أن يكون ثمرة القانون عام ، وهذا القانون العام هو النغم والانسجام الذى ينتظم الكون ، والموسيقى هى الفن الذى يستطيع أن يترجم هذه المشاعر الدائمة ، وعلى الشعر أن يقلدها فى هذا لأنه يحتوى على كلمات ذات حروف متحركة وساكنة فتحدث أصواتاً منغمة فى يد الشاعر القدير . والنغمة لا تأتى من الكلمة المفردة وحدها بل تأتى من الجملة المفيدة ، بل إن بيت الشعر فى نظرهم ليس إلا كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنغم ، وروح الشعر تكمن فى القافية لا فى المعانى التى يحملها ، والقافية يجب ألا تكون عنيفة صارمة بل تكون بحيث تمس الأذن ولا تصفعها .

وقد غالى (مالارميه) زعيم هذه المدرسة ، ورأى أن الشعر يجب ألا يحدث من الأمر فى النفس مثلما تحدث الموسيقى فحسب ، بل كان مثله الأعلى (الكمال الغائب) الذى لم يوجد أبداً ، كان مثله الأعلى (الصمت) الذى هو أبلغ فى تعبيره الموسيقى من أية أغنية . إنه كان يحلم بموسيقى النجوم ، موسيقى تسمعها الروح فى صورة جمال مثالى ، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم .

إننا نسمع أحياناً أبياتاً من الشعر تحدث فى نفوسنا نشوة ، ونطرب لها كل الطرب ، ولكننا لانستطيع أن نعلل لهذه النشوة وهذا الطرب ، فليس ذلك كامناً فى المعنى الذى تدل عليه ، ولا نستطيع أن نضع أيدينا على كلمة معينة نقول إنها هى التى أحدثت هذا الأثر ، ولكن الشعر فى مجموعه خلق جوا خاصا ملأ القلب نشوة ولذة ، وقد أدرك هذا مالارميه ودعا إليه . ولكن للأسف عجز عن أن يحقق هذه الأحلام .

٤ — ومن خصائص المدرسة الرمزية بعدها عن الموضوعات الشعبية والسياسية التى يحبها الجمهور ، والتى كانت عزيزة لدى الإبداعيين والواقعيين على السواء ، وانغمسوا فى بحر الجمال المثالى . لأن صخب السياسة يفسد على الشاعر تأملاته ، والأحاسيس العامية التى تثيرها الموضوعات الشعبية والسياسية تطوح بهذا التركيز الدقيق الذى يتطلبه الشعر من الشاعر .

السياسة والاجتماع والأخلاق وتملق العامة هى من صميم الواقع ، والواقع لايعبر عن الحقيقة ، لأن الحقيقة تكمن وراء هذا الواقع إذاً فلتبتعد الرمزية كل البعد عن الواقع ، وعن الموضوعات الشعبية ، إذا كتبت عن الغابة فوصفت أشجارها لم تكتب فى نظرهم شعراً ، لأن أشجار الغابة أمر واقع فهو إذاً لايصلح موضوعاً للأدب ، وإذا حكيت حكاية ، فليست حكايتك شعراً ، لأنك تحكى عن الواقع أو مايشبه الواقع ، بل إذا عبرت عن شعورك تعبيراً صادقا كما يقولون فليست عبارتك شعرا ، لأن شعورك هذا الذى تعبر عنه جزء من الواقع وليس الواقع هو مانريد . وإذا أنشأت مأساة أو ملهاة فليس ذلك من الشعر فى شىء ، بل إن المأساة والملهاة هى آخر مايمكن أن يعتبر شعراً من ضروب الإنشاء جميعاً .

إذاً فما الذى أكتب ؟ تكتب إلى ما يرمز إلى شىء وراء الواقع ؟ هذه الدنيا التى نرى مشاهدها ، ونسمع أصواتها ، ونذوق طعامها . . الخ، ليست فى الحقيقة إلا تشويها للعالم الحقيقى الذى نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب . فان

رأيت زيدا وعمرا من الناس فترى فيهما النقص والسوء والرذيلة ، أفلا يمكنك أن ترى خلال مافيهما من نقص كيف يكون الإنسان الحق ؟ إذاً فإن كتبت أدباً فاكتب مايرمز إلى هذا الإنسان الحق الذى تلمحه خلال الإنسان الناقص الذى يصادفك فى هذه الحياة .

وبعبارة أخرى إذا كتبت أدباً صحيحاً فاكتب مايرمز إلى العالم الكامل الأبدى الدائم الذى تنفذ إليه خلال الشقوق والفجوات التى تراها فى بناء هذا العالم المادى المحيط بك ، ومهمة الشاعر أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات ويوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها ، فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدى الخالد .

وقد تقول أن هذه هى مهمة الفلسفة لاالشعر . إن الفرق بين الفلسفة والشعر فى هذا أن الفلسفة تحدثك عن العالم الخالد ، أما الشعر فيخلق فيك الأثر الخالد نفسه . والعلامة التى تميز بها الشعر الصحيح هى أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه .

لقد عكفوا على أنفسهم يستلهمونها ، لأن النفس الإنسانية هى الكوة التى تصلهم بهذا العالم الأبدى الكامل ، ومنها يتطلعون إلى رحاب فسيحة من الجمال المثالى الذى ينشدونه .

والفرق بين الرمزية الدينية كما أتت إلينا فى أشعار القديسين فى العصور الوسطى ، ورمزية الشعر الفرنسى الحديث ، أن الأولى كانت رموزها معروفة ، بينما أخذت الثانية تبحث لها عن رمز فلجأت مرة إلى الميثالوجيا اليونانية ، ولجأ بودلير إلى رموز الكاثوليكية يرمز بها عن نفسه وعن عشيقته وعن هواه ، ولكن (مالرميه) زعيم المذهب الرمزى اختار رموزه من حقول تجاربه ، وكان كثير منها سهل الإدراك ، وإن بقى بعضها لايفهم ، ولذلك جاء شعره من أصعب أنواع الشعر إدراكا .

وقد أدى تركهم للموضوعات التى يحبها الشعب وتهمه ، واقتصارهم على التأملات

الخاصة أن صار شعرهم محدود التداول إلا لدى القليلين المعدودين من الطبقة المثقفة وقد يفسر هذا بأنه نكسة ارستقراطية ضد الأدب الديموقراطى .

وفى الحق أن الرمزيين مقتوا الشعب واحتقروه ، واعتقدوا أن الموضوعات الشعبية تقتل الشعر وتقتل المواهب العليا ، واعتقد (مالارميه) أن عصره معاد له لأن عصره كان ديموقراطيا ، ولقد رمى الشعب بغلظة الذوق ، وعدم تقدير الشعر الصحيح . ولكن كيف يشكو (مالارميه) وهو لم يتكلم عن أمة أو عن شعب وإنما كان يتكلم عن نفسه ؟ لقد كان الجمهور معذوراً لأن الرمزيين أهانوه ولم يقدروه ولذلك عزلهم وغض الطرف عن أدبهم .

على أنهم نقدوا كثيراً من حيوية شعرهم لعدم اتصالهم بالشعب والحياة ، ثم إن اكتفاء الشاعر بهذه الدائرة الضيقة دائرة نفسه وحدها يعرض إلهامه لأن يغيض وقد يدرك أن شعره لا يقدر فيأسى ، وقد يتغلب عليه اليأس .

ولكن مما يحمد لهم أنهم لجأوا إلى الشعر وحده واتخذوه أداة تعبير عن أحلامهم هـذه فى وقت كادت الواقعية والمدرسة الطبيعية يقضيان عليه باستخدامهما النثر ، لأنه الوسيلة الفنية الوحيدة التى يفهمها الجمهور ، وأدبهم موجه إلى الجمهور .

٥ — الشعر الرمزى إذاً شحنة إيحائية تنبجس فى الدنيا الداخلية للذات الإنسانية بانفعال اللفظة الموحية ، كما تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف فى النفس عند سماع النغمة الموسيقية ، ولا يمكن أن يصل الشعر إلى هذه الغاية وهو مكبل بقيود ثقيلة فى أوزانه وقوافيه ، ولذلك ثاروا على عروض الشعر الفرنسى حتى يكون الشعر مرناً فى أيديهم يكيفونه كيفما شاءوا وليحدثوا الأثر النفسانى الذى يطمحون إليه .

(١) فلم يتقيدوا بأن تكون نهاية الأبيات قافية مذكرة فمؤنثة على التوالى

لأن هذا التقيد قد يفوت على الشاعر الغرض من اختيار اللفظة الموحية أو التى تخدم النغم .

(ب) كما أنهم غيروا فى عدد مقاطع البيت ، وكان التقليد أن يكون البيت الشعرى محتوياً على عدد زوجى منها .

(حـ) ولا مانع عندهم من أن تتكرر القافية الواحدة فى بيتين متعاقبين ولم يكن يرضى الشعر الفرنسى التقليدى بهذا أبداً .

(د) وأهم من هذا أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير متأثرين فى هذا بالشعر الإنجليزى ، وقد قاوم الذوق العام الفرنسى هذه البدعة الدخيلة عليه وظل وفيا للتقاليد الشعرية ، ولم يستجب لأحاسيس الشبان الرمزيين ، ومع أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير فلم يغفلوا النغم ، وإنما حتموا على كل شاعر فى كل مرة وفى كل قصيدة ، وفى كل عنصر منها أن يخلق النغم الذى يريده ، ويضفى على قصيدته هذا الجو الساحر ، ويجب أن يجعل الشعر منسجماً مع الموسيقى ، مادام قد قطع علاقته بأوزان الشعر التقليدية ، وموسيقى الشعر المرسل يجب أن تكون منغمة ، وهذه النغمة — كما ذكرنا — لا تأتى من الكلمة وحدها ولكن من الجملة كلها ، لقد تحرروا من الوزن القديم وأتوا بأوزان أخرى تتناسب مع الخوالج النفسية قصراً وطولا وشدة ولينا ، وقسموا الأبيات على حسب المدى الزمنى الذى تستغرقه العاطفة ، وإذاً فلم يكونوا أحراراً فى أوزانهم الشعرية بل كانوا دائماً مقيدين بذبذبات الشعور فى أعماقهم ، فهى مربوطة فى تقسيمها ورويها وطولها وقصرها وانسجام الإيقاع فى حروفها بموجات الشعر الذاتى .

(هـ) وفى سبيل الإبهام والغموض والإيحاء لجئوا إلى عدة أمور . فاذا أعوزتهم الكلمة الموحية خلقوها خلقا ، ولم يجدوا فى هذا بأساً لأن الكلمات المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم ، ولكى تكون الجملة موحية فلا بأس من مخالفة القواعد النحوية إذا وقف النحو فى سبيل الغاية التى يرمون إليها ، وإذا كان الترقيم سيوضح المعنى فليتركوا الكلام من غير ترقيم ليزداد المعنى غموضا وإبهاما

لأن المعنى ليس مقصوداً ، وإنما المقصود هو الإيحاء والتأثير وخلق هذا الجو الموسيقى .

٦ — وقد زعم بعضهم (رمبو) Rambaud أن ثمة صلة بين الحروف والألوان : فحرف A أسود ، وحرف E أبيض ، وحرف I أحمر ، وحرف O أخضر ، وحرف U أزرق .

وزعم كذلك أن لكل لون معنى يعبر عنه : فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والنوم وشهوة الحب والنشوة العارضة ، ويرمز أيضا إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير ، واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق ، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذى لايبلغه الإنسان من نعيم الطفولة ، وإلى الطهر والخلاص من عالم المادة ، واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذى لايعرف حدودا . وفيه انطلاق إلى ماوراء المادة الكونية ، وهو أيضاً غشاوة السكون التى تكتنف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التى تسيل إلى الأعماق ، واللون البنفسجى لون الرؤى الصوفية ، واللون الأصفر الذهبى لون المرض والانقباض ، ويتصل بشعور الحزن والضيق والتبرم بالحياة ، واللون الأبيض يمثل الطهر المثالى وهدوء السكينة ويرمز إلى الفراغ والجمود .

* * *

هذه كلمة موجزة مركزة عن المدرسة الرمزية كما أرادها زعيمها الأول (مالارميه) ولكنها لم تتحقق كما أرادها وعجز هو نفسه عن تحقيق هذا المثل الأعلى الذى رنا إليه ، وجاء من بعده تلاميذه فلم يستطيعوا أن يعيشوا فى عزلة أدبية ، وتجنبوا الجمهور وسرعان ماواءموا بين نظريات أستاذهم وبين الحياة ومن أشهرهم (بول فاليرى) .

لقد عقبنا بالكلام عن الرمزية ، لأنها حاربت المسرحية بنوعيها مأساة وملهاة فهى حلقة لايمكن إهمالها فى تاريخ المسرحية . ومع هذا فقد عمد بعض الأدباء

فى بلجيكا مثل (مترلنك) وفى انجلترا مثل (لورد دنسانى) إلى المسرحية الرمزية. ولا تخلو مسرحيات مترلنك من الشخصيات ذوات الطوابع المتميزة ، وما شخصياتها إلا رموز لأحلام الشاعر كما يقول (بورا) ويسيطر عليه فى مسرحياته القضاء والقدر كما كان الأمر فى المسرحية الإغريقية، إلا أن آثار القدر فى مسرحيات مترلنك تجرى فى خفاء وغموض ويصعب على القارىء العادى أن يتبينها ، على حين تجرى هذه الآثار فى المسرحيات الكلاسيكية واضحة، ومن أشهر مسرحياته الرمزية « بلياس وميلساند » ١٨٩٢ و « الطائر الأزرق » ١٩٠٨ .

ونجد آثاراً للمسرحية الرمزية لدى « إبسن » فقد استعان فى مسرحياته بشخصيات أسطورية غريبة رمز بها إلى قوى الشر الكامنة فى الإنسان والمجتمع مثل مسرحية « الأشباح » و « البطة البرية » وغيرهما . ولما كان « إبسن » كما ذكرنا آنفاً قد وضع الأساس لمسرحية الفكرة التى يشتد فيها الصراع الداخلى فقد رأى خلفاؤه أن يتوسعوا فى دراسة النفس الإنسانية ويصوروا هذا الصراع الداخلى فى عنفوانه ، ويفتشوا فى أعماق النفس الإنسانية ، ولم يكن من السهل على كتاب المسرحية فى القرن العشرين الذين اقتفوا آثار « إبسن » فى إنجلترا أن يعبروا عن عن دخائل النفس الإنسانية وأدق المشاعر والأحاسيس والغرائز باللغة المألوفة .

لقد شعروا بما شعر به الصوفية من قبل فى غيبوبتهم الوجدانية ولجأوا كما لجأ الصوفية إلى الرمز . وقد أعانت الرمزية هؤلاء الكتاب إلى الارتفاع بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبى رفيع لم يكونوا ليصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزى .

نجد مثل هذه الرموز فى مسرحية « نان » لماسفيلد فى صورة المياه الصاخبة المنحدرة فى نهر « سفرن » .

وفى صورة أمواج عاتية تندفع فى ثورة جامحة لانهائية فى مسرحية « سينج » المسماة « ركاب البحار » وغير ذلك من المسرحيات التى تأثرت برمزية « إبسن » فى إنجلترا .

بيد أن هذه الرمزية تخالف فى كثير من خصائصها رمزية « مالارميه » الذى كتب بعض المسرحيات الرمزية وحاول أن يباعد بين « الدراما » وبين أهم خصائصها، وهى الموضوعية، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة ، وأضفى عليها ذاتية خالصة وسكونا حالما مما تميز به الشعر الغنائى حتى أتت مسرحيات « مالارميه » الرمزية أشبه بالقصائد الغنائية ، منها بالمسرحيات ، مثل مسرحيته إجيتر :Igitu .

مراجـــع

أهم المراجع التى رجعنا إليها فى كتابة هذا الفصل (الدراما) والحركة الإبداعية وما تبعها من مدارس أدبية كالواقعية والطبيعية والرمزية هى :

Ben Jonson : Discoveries. ed, by Morley (1889) .

C. M. Bowra : The Heritagl of Smbolism. Macmtllan. London (1951).

: The Romantic Imagination.

M. Braunschvig Notre Littérature etudiée dans les textes.

E. Bentley : The Piays. a Criticol Anthology. New - York. Prentice Hall (1951).

Gautier Article de I'Artist du 14 December (1956).

W. Hazlitt : Characters of Shakespeare's Plas (1871

Henrick Ibson : The Pillars the Community. The Wild Duck.

Hugo : William Shakeapeare.

B, Ifor Evans : A Short History of Enèglish Drama - Pelican Books.

Lecont de Lisle : Préface des Poémes Antique,

S. R. Littlewood : Dramatic Criticism. Petman, London, (1939),

A, Longe : History of Inglish Literature.

J. Masefield : Shakespeare. (The Home University Library).

A. Nicoll : British Drama. (1951). World Drama. Theory of Drama, 1931 London.

A. Pope : Prefacl to Shakespeae's Plays.

G. Saintsburg : English Critical Essays. (Oxford Un – Press).

A. W. Schlagal : Lectures in Dramatic Art and Literature, by John Black (1846).

Arthet Sewell : Character and Society in Shakespeares,

G. B. Shaw : Dramatic Essaye and Opinions 1906).

Stendhal : Racine et Shakespeare.

P. Van Tieghem : Petite Histoirs des Grandes Doctorines.

: Littéraires en France.

Voltaire : Préface de Semiramis.

Witfeld : Introduction to Drama (Oxford Un-- Press).

A. J. Wyatt : The Tutoritl History of English Liter - ature.

مراجع عربية

قصة الأدب فى العـــالم : أحمد أمين وزكى نجيب محمود .

فن الأدب : توفيق الحكيم .

الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى : حسيب الحلوى (حلب ١٩٥٢)

ساعات بين الـكتب : عباس محمود العقاد .

٣ – (الكوميدية)

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً وأعظمها رواجا . وقد عرفها أرسطو «بأنها محاكاة الأراذل من الناس لافى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى يثير الضحك ، من غير إيلام ولا إضرار . ويظهر من كلام أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أن الملهاة طارئة على أهل أثينا، فيروى لنا مايزعمه (الدوريون) — وهم أحد شعوب الإغريق – من أنهم هم خالفوا الملهاة ، زعم ذلك أهل « ميغارا » وأنها قد نشأت عندهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، وزعم ذلك أهل صقلية ، ويعترف أرسطو لأهل صقلية بالسبق فى ميدان الملهاة ويشيد بذكر شاعرهم النابه « إبيكارمو » ، وقد أخذ يؤلف الملاهى منذ سنة ٤٨٦ ق . م ، وينسب إليه أرسطو أنه هو الذى خطا بالملهاة خطوة طيبة إذ جعل لها موضوعا ، أى قصة تشبه قصة المأساة ، فأصبحت تتناول حادثة بعينها تعالجها فى مراحلها المختلفة حتى تنتهى بها إلى حل ، وبذلك أصبحت رواية مسرحية بعد أن كانت مكونة من عدة مناظر وأغان مفككة . ويظهر أن طباع أهل صقلية وميلهم الفطرى إلى السخرية وتحويل كل شىء مهما كان جيدا إلى سخرية هو الذى مكنهم من البراعة فى هذا الضرب من الأدب ، أضف إلى هذا ماجبلوا عليه من دقة الملاحظة ، وهذا من أهم العناصر التى تساعد على الإجادة فى الملهاة .

ولقد ذكرنا آنفاً أن أهل أثينا كانوا يحتفلون بإله الخمر والخصب «ديونيسوس» أو باكوس احتفالا مرحا مرة ، وحزيناً مرة أخرى ، وأن من الأول نشأت الملهاة لديهم ، وأن من الثانى نشأت المأساة . على أن الملهاة لم يعترف بها رسمياً فى أثينا ، ولم يمنح كتابها أية جائزة إلا بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين عاما سنة ٤٥٨ ق م : ولعل الدولة كانت تخشاها لأنها فى بدء نشأتها كانت هجاء مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين فى الدولة ، ويحدثنا أرسطو أن أول من ترك هذا النوع وفكر فى معالجة الموضوعات العامة من أهل أثينا هو أقراطيس ، وقد فاز بالجائزة الأدبية لأول مرة سنة ٤٩٩ ق م ، ويعد أول من ابتدع فى الملهاة العقد ذات المغزى العام

ويصوره أرستوفان شاعراً مصقولا ، وإن كان قليل البضاعة فى الأدب .

وقد كانت الملهاة فى نشأتها عندما ألف أرسطو كتابه فن الشعر ، ولم يدرك قصر تطورها عند الأغريق بعد زمانه ، ولذلك قصر حكمه على المأساة والملحمة اللتين بلغتا غاية الكمال لدى اليونان حتى عهده ، لم يكن حكمه على الملهاة نهائياً ، ولو أنه عرف ملاهى (أرستوفان) و (مناندر) لكانت لديه مادة كافية لإصدار حكم واف على الملهاة .

وقد ظلت الملهاة بعد أن فقدت أثينا استقلالها وخضعت لحكم مقدونيا هى والفلسفة مظهر النشاط العقلى الوحيد لأهل أثينا بعد أن ذوت فنون الأدب والتفكير الأخرى من ملاحم ومآس وخطابة وغيرها . وقد أدى استمرارها إلى تطورها ونموها .

فقد كانت حتى سنة ٤٠٠ ق م تعتمد على قصة لا تصور شخصيات أو تحلل نفوساً ، ولكن لتنقد نظاماً قائماً ولتسخر من حالة اجتماعية بذاتها ، ولا تتحرج عن استخدام أقذع الألفاظ وأقساها ، ومع هذا فقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع « أرستوفان » أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ، بل وأن يجمع إلى الهزل أرق الشعر ، وأن ينتقل من الشعر الرقيق إلى العبث المسرف بقوة وجاذبية.

أرستوفان :

ولد أرستوفان حوالى سنة ٤٥٠ ق . م ، وقد عاش منقطعاً لفنه لأن والديه كانا فى بحبوحة من العيش ، ومن ملاهيه استقى المؤرخون معلوماتهم عنه ، وذلك لأنه كان يستطرد فى تلك الملاهى فيحدثنا عن نفسه وعن مسرحياته وعما يريده منها، وأول ملاهيه هى « ضيوف هرقل » سنة ٤٢٧ ق . م . وقد انتقد فيها التربية السائدة فى عهده والتى كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفى للتقاليد القديمة دينية كانت أو اجتماعية ، ثم أخرج ملهاة « البابليون » ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للمحاكمة من أجلها ، ولم يفلت من العقوبة إلا بمشقة كبيرة ، ولم يصلنا شىء

من هاتين المسرحيتين ، وأقدم ملهاة له وصلتنا هى « الأكارنيون » وقد نال بها الجائزة الأولى ، وتقد فيها الحرب « بين أثينا وأسبرطة » نقداً مرا لأنها ألجأت فلاحا لأن يترك حقله ويلتجىء إلى المدينة . وقد كان هذا الفلاح يريد السلام ، ولكنه لم يجد من يشاركه فى رغبته هـــذه فالناس جميعا من حوله قد سكروا بحميا الحرب . ولذا نراه يعقد الهدنة باسمه الخاص مع الأعداء ، ويصل الخبر إلى المحامين (وهم الجوقة) فيسرعون إلى قتله لأنه فى زعمهم خائن لوطنه . ولكن هذا الفلاح ينجح فى إقناعهم بمزايا السلم ، وأنه كان على حق فيما فعل ، ونراه حينئذ ينعم وحده بكل خيرات السلم فيشترى ويبيع ويولم ويمرح ، بينما الآخرون يتضورون جوعا ويصلون ويلات الحرب .

ومن ملاهيه المشهورة ملهاة « السحب » وفيها يعود إلى نقد التربية الفلسفية ولكنه هنا يخلط بين الفلسفة والسفسطة ، ويرمى سقراط بأنه كبير السفسطائيين وتتلخص الرواية فى أن فلاحاً ساذجاً نشيطا مقتصدا كان له ولد مسرف أخذ يبعثر مال أبيه ذات اليمين وذات الشمال حتى أثقلت الديون والده وعجز عن دفعها ، فظن الرجل أنه إن تعلم البلاغة والفلسفة يستطيع أن يتغلب على دائنيه أمام القضاء وقد بلغه أن معلم هذا الفن هو سقراط ـ الذى يصوره أرستوفان محتالا كبيرا ـ فيذهب هذا الفلاح إلى سقراط ولكنه لم يستطع أن يفهم منه شيئاً لأن عقله كان قد جمد ، فأرسل ابنه عوضا عنه ، وتعلم الابن البلاغة وحذقها بيد أنه بدلا من أن يستخدم حذقه فى رد دائنى أبيه أمام القضاء استخدمه مع أبيه وأخذ يضربه ويعبث به ويقنعه بأنه هو المخطىء ، وهذه هى مزايا التربية الحديثة التى تستطيع أن تقلب الحق باطلا والباطل حقا ، فما كان من الرجل إلا أن ثار واتجه إلى بيت سقراط وأشعل فيه النار . والسحب فى الرواية هى التى تكون الجوقة وهى تمثل الأبخرة التى يعبدها الفلاسفة ، ولقد أساء أرستوفان إلى سقراط شيخ الفلاسفة ومهد لأن يتقبل الشعب الحكم على سقراط بالموت بعد ذلك بخمس وعشرين سنة ، وإننا ليأخذنا العجب من أن شاعراً موهوبا مثل أرستوفان يعجز عن التفرقة بين الفلسفة

والسفسطة مع العلم أن سقراط كان أول من فند حجج السفسطائيين ونقدهم من غير هوادة أو رفق .

ويستمر أرستوفان فى نتاجه الأدبى فيخرج مسرحية « الزنابير » وهم فى رأيه رجال المحاكم، ثم يخرج ملهاة «الضفادع» وفيها وصف كامل لفن يوربيدس شاعر المأساة المشهور ، فيصور الشاعر الإله ديونيوس فى حيرة من أمره بعد وفاة يوربيدس لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلدها ، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء المأساة ، ولكنه يتردد بين أسخيلوس ويوربيدس وأخيراً يقرر إقامة مسابقة بين الشاعرين فيأخذ كل منهما فى نقد الآخر نقداً مراً دقيقا مفصلا من الناحيتين الأخلاقية والشعرية ، وينتهى الأمر بأن يظهر يوربيدس بمظهر السوفسطائى الذى أفسد التراجيديا وحط من المثل العليا وأدى إلى انحلال الأخلاق وبذلك يختار ديونيسوس أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

ولما سقطت أثينا وهزمت على يد أسبرطة فى سنة ٤٠٤ ق م خفت حدة أرستوفان فى النقد وأخذ يكتم ضحكاته ، وتطور فنه ولحنه لم يعد إلى سابق قوته وأول ملهاة له بعد الهزيمة هى « جماعة النساء » وفيها يهجم على فكرة الاشتراكية هجوماً عنيفا فيتصور أن نساء آثينا قد ثرن وسيطرن على مجلس الشعب وقررن الأخذ بالاشتراكية المطلقة فلا ملكية ولا أسرة، ثم يبين لنا كيف كانت النتيجة . وأغلب الظن أن فكرة الاشتراكية — كما ظهرت فى جمهورية أفلاطون فيما بعد — لم تكن قد عرفت فى أثينا ، ولكن الشاعر افترض حدوث هذا وبنى عليه هذه الملهاة .

ومهما يكن من أمر فإن أرستوفان كان شاعراً ، ومصلحا اجتماعيا ذا قوة خطيرة لأنه تناول كل مشكلات عصره وعالجها بجراءة ومهارة وسخر من المفسدين، ونحن اليوم نعجب من أمر هذا الشاعر لأن الموضوعات التى خاض فيها موضوعات خالدة تصلح لكل زمان ، فتفضيل السلم على الحرب لايزال مشكلة اليوم ، وهجومه على السفسطة الفلسفية ، ومناهضة الاشتراكية وإزراؤه بالزعماء الشعبيين المنافقين

من مشكلات كل الشعوب ، وقد ظهر أرستوفان فى كل ملاهيه بمظهر الأديب المحافظ الذى يكره الخروج على التقاليد أو التنكر للعقائد والعادات القديمة ، لأن الحياة الاجتماعية فى رأيه لا يمكن أن تتماسك إذا تنكر الناس لتقاليدهم الموروثة ونبذوها فى غير حرص .

ثم تطورت الملهاة بعد أرستوفان فخلت من « الجوقة » ومن الاستطراد وإن سارت فى اتجاهه الأخير الذى ظهر فى ملهاة « جماعة النساء » إذ سارت تفرض فروضا ثم تعالج نتائجها كمشكلة الغنى والفقر ، والتطفل والغرور ، وبذلك انتقلت من الواقعية إلى الفرض ، ومن ثم تطورت الملهاة تطوراً ثالثاً وأخذت تعالج المشكلات الأخلاقية والنفسية وتعنى بالشخصيات عناية كبيرة ، وقد استخدمت الملهاة فى طورها الثالث هذا موضوعاً جديداً لم يؤثر عن الملهاة قبل ذلك وهو موضوع « الحب » ، وأخذت تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد وسادت فيها الروح الأبيقورية التى تعترف بالمصادفة وتنكر وجود إله يحكم العالم وترى أن هذا العالم وجد مصادفة ، ومن أشهر كتاب هذا النوع لدى الأغريق هو مناندر الذى ولد بأثينا سنة ٢٤٠ ق م ويقال : إنه كتب ما يقرب من مائة ملهاة وقد ظلت ملاهيه مفقودة حتى سنة ١٩٠٧ حين اكتشفت بمصر أوراق بردى عليها أجزاء طويلة من ست مسرحيات لهذا الشاعر ، ومنها عرفت بعض مزايا فنه : من قدرته على تصوير الحالات الأخلاقية . واستطاعته إثارة العواطف واستثارة الضحك والسخرية ، وتفوقه فى القصص وخطب الدفاع ، ولقد كان «مناندر» النموذج الذى احتذاه الرومان فيما بعد ولا سيما بلوتس ، حتى أن كثيراً من مسرحياته ليست إلا ترجمة عن شاعر الإغريق .

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول : إنها طرقت موضوعات شتى : من نقد لأنظمة الحكم إلى معالجة للمشكلات الاجتماعية ، بل إلى فرض مشكلات ومعالجتها ، ثم إلى وصف الحالات النفسية ، وتصوير الأخلاق والعناية بالشخصيات ، ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل موليير فيما بعد فى ملاهيه ، أجل ! لقد كانت هذه الملاهى الإغريقية مصبوغة باللون

المحلى ، ولسنا ندرى كم تثير فينا من الضحك لو أنها مثلت أمامنا اليوم ، وأغلب الظن أن عنصراً هاما كان ينقصها ويجعلها غير عالمية ، وهو تصوير تلك الشخصيات النموذجية ، ولكن مع كل هذا فقد كانت مثلا يحتذى فى الموضوعات التى تطرقها الملهاة ، كما أن اللون المحلى أعطاها بعض القوة والحيوية .

هذا وقد ذكرنا آنفا عند كلامنا عن المدرسة الاتباعية وطريقتها فى المأساة أنها تأثرت بالرومان الأقدمين ولا سيما بآراء هوارس فى النقد وطريقة سنكا فى المأساة (التراجيديا) ، وأنهم استقلوا فى كثير من أمور المأساة عن الرومان : وكذلك تأثرت هذه المدرسة فى فرنسا خطى بلوتس الرومانى فى الملهاة ، وعرفت عن طريقه كثيراً من خصائص الملهاة الإغريقية . ولما أخذ الفرنسيون فى كتابة الملهاة جعلوا غايتها أول الأمر الإضحاك ، ولم يرتفع بها إلى الفن الأدبى الرفيع إلا موليير . وهو عند الفرنسيين أديب فرنسا غير مدافع والذى استطاع أن يمثل بأدبه وروحه خصائص الشعب الفرنسى ، وأن يخلق لنا أدباً عالمياً ممتازاً ، وحرى بنا أن نخصه بكلمة ونحن بصدد الحديث عن الملهاة ، لأنه من أعظم الذين كتبوا فيها وخلدهم الزمان لدى جميع الأمم .

موليير :

ولد « جان بابتست پوكلان » الذى اختار لنفسه فيما بعد اسم (موليير) بباريس سنة ١٦٢٣ من أب يشتغل بالتجارة ويعيش فى يسر وسعة ، وفقد أمه وهو فى العاشرة من عمره وتعهده أبوه تعهداً حسنا فاختار له كلية (الجزويت) فى كليرمون فدرس ثمة عيون الأدب القديمة ، وكانت الكلية تعنى باللاتينية أكثر مما تعنى بالإغريقية ، واتصل هناك بالفيلسوف (جاسندى) وتأثر بكثير من آرائه الحرة ، وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاما فى دراسة البلاغة ، وعامين بعد ذلك فى دراسة الفلسفة ، وكان فى أثناء دراسته للفلسفة ينعم بقسط من الحرية مكنه من التردد على دور التمثيل فيشهد بعض المسرحيات الهزلية الشعبية ، وقد استهواه المسرح ، ولكنه لم يفكر فى إنهاء دراسته بعد فالتحق

بمدرسة الحقوق بمدينة (أورليان) ونال إجازتها : ومع هذا فقد أراد له أبوه أن يخلفه في تجارته ، وأن يتصل بالقصر كما كان متصلا به في صورة متعهد ، وقد شغل هذه الوظيفة مدة ضاق فيها بحياة القصور والسير في ركاب الملوك ومزاحمة الحجاب والخدم على إرضاء سيد القصر ، وقد أبت طبيعته الفنية ذلك ، وشاء له القدر أن يتعرف على أسرة « بيجار » التي تحترف التمثيل فربط مصيره بمصيرها ، وأرسل إلى والده وهو في الحادية والعشرين من عمره ينبئه عن تخليه عن وظيفته بالقصر ورغبته في الاشتغال بالتمثيل ، وسأله أن يرد عليه شيئاً من المال الذي خلفته له والدته . وقد غضب الأب غضباً شديداً لهذه العزيمة ولكنه لم يحرمه ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفض منه يديه ، وقد أنفق موليير هذا المال في دعم حياته المسرحية ، ولكنه باء بالإخفاق وتراكمت عليه وعلى شركائه الديون . وكاد طالعه النحس يفضى به إلى السجن ، وأخيراً اعتزمت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فغادرت باريس ، وظل موليير بعيداً عن تلك المدينة العظيمة يجوب أرجاء فرنسا كلها مدة اثنى عشر عاماً ، وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة ، لأنه تمرس بأصول الفن المسرحي ، وعرف كثيراً من العادات واللهجات وشتى ضروب الحياة مما كان له أكبر الأثر في كتابته . وقد عرف في هذه الحقبة موهبته على حقيقتها ، وأنه لا يصلح للأدوار الجدية وأنه خلق للتمثيل الهزلي ، ولم يفكر حتى ذلك الوقت في التأليف المسرحي ، ثم أخذ يكتب فصولا قصيرة لتسلية الجمهور ، وبعث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية ، ولكنها أطلعته على مقدرته في إثارة الضحك ، وأخيراً كتب ملهاة «المشدوه» L.Etourdi . من خمسة فصول ومثلت بمدينة (ليون) أول الأمر ، وقد لاقت نجاحا عظيما حينما مثلت بباريس بعد ذلك . وقد رأى موليير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح ، وأن يسخر ثقافته الواسعة . وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب ، وألا يكتفى بالتمثيل .

وأخيراً انتقلت الفرقة إلى باريس في عام ١٦٥٨ ، وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته ، وفي القصر مثل موليير لأول مرة بعد عودته « نيسكوميد » Nicomede لكورني والطبيب العاشق لموليير

وقد صادفت الأخيرة نجاحاً عظيما وضحك الملك لها ضحكا لم ينسه بقية حياته وأمر بأن تخصص إحدى قاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الناجحة .

ومن ثم أخذ موليير يزداد حماسة فى نتاجه الادبى ويخرج المسرحية تلو المسرحية حتى استطاع فى مدى خمسة عشر عاما بقيت له من حياته أن يؤلف ثمانيا وعشرين ملهاة ، مع أنه كان مشرفا على إدارة الفرقة ، ويقوم بتمثيل أصعب الأدوار فى مسرحياته ، ولذلك لم تحتمل بنيتـه كل هذا المجهود فقضى نحبه فى فبراير عام ١٦٧٣ وهو يمثل دوره فى آخر مسرحيته (المريض الموهوم)
Le Malade Imaginaie

وقبل أن نتكلم عن فن موليير ومسرحياته يجدر بنا أن نلقى نظرة عابرة على بعض المؤثرات التى وجهت فنه وطريقته وجهة خاصة وجعلته يخرج خروجا واضحاً على تقاليد المدرسة الاتباعية فى كثير من الأمور ، ولقد عرفت آنفا أنه قد تثقف ثقافة عالية ، ودرس آداب القدماء دراسة مستفيضة ، وحذق فن البلاغة وتعمق فى دراسة الفلسفة ، ولكنه اكتسب من مناقشاته للفيلسوف الفرنسى المعاصر له (جاسندى) كثيراً من آرائه الحرة ، ودرس الحقوق وأفاد منها قوة الحجة ونصاعة البيان ، كما عرفت أنه أفاد من رحلته بفرقته خلال اثنى عشر عاما فى جميع أرجاء فرنسا فوائد لاتحصى جعلتـه يفهم الحياة على حقيقتها ، ويخالط كثيراً من أفراد الشعب ، ويعيش عيشتهم ويتقن لهجاتهم ، ويتعرف على أخلاقهم وعاداتهم ودخائل نفوسهم ، ولقد كان لهذا أثره العظيم فى فنه ، ومن المؤثرات الواضحة على نتاجه زوجته (أرماند بيجار) وهى فتاة لعوب من تلك الاسرة التى ربط مصيره بمصيرها ، وكانت أسرة (بيجار) متحللة شأن المشتغلين بالمسرح حينذاك وقد كانت أرماند ربيبته تقريبا تصغره بعشرين عاما ، إذ كان فى الاربعين وهى فى العشرين ، وكانت جميلة لعوبا ، فلم تحافظ على أواصر الزوجية وحقوقها وكان سلوكها يثير فى نفسه الغيرة ، ويضرم النار فى أحشائه . ولقد كان لهذه الحياة الزوجية التعسة أثر بالغ فى نتاج موليير ، ونظرته إلى النساء ، لقد كان يستلهم فى نتاجه إحساسه ومشاعره وحياته وحياة زوجته ، ويسخر من نفسه،

ومن يقرأ روايته (مدرسة النساء) يجد فيها صورة من حياة موليير وآراءه في الزواج ، فقد أدرك خطأه بزواجه من فتاة تصغره بسنوات كثيرة ، وأدرك أ الحيطة الشديدة ، والتعليمات الصارمة التي تلقى على الزوجة مع هذا الفارق الكبير في السن لا تجدى شيئاً لأن عاطفتها وأنوثتها سيدفعانها إلى شاب في مثل سنها لقد تخيل موليير شخصاً يدعى (أرنولف) بلغ الثانية والأربعين من عمره وكـ شديد الاهتمام بمشكلات الزوجية ، وكان يعتقد أن في إمكان الرجل الجاد أ يصلح من حال زوجته مهما كان أمرها ، ويحملها على الرضا بحياته ، وقد د أمره بأن اشترى طفلة قروية جميلة ورباها في عزلة عن الناس ، وتركها جاد بشئون الحياة وظن أنه بهذا يضمن معاونتها وإخلاصها له ، ولكنها ما كادت تبـ السابعة عشرة من عمرها حتى التقت بالشاب (هوارس) فلم تتأثم من ارتكا الفاحشة معه لأنها لا تدرى ما الفاحشة وما الإثم بل اندفعت إليها بغريزتها ، و أسر الشاب إلى أرنولف بأنه سيهرب بصاحبته هذه من غير أن يدرى علاقته وأخذ أرنولف يحبط مساعى العاشقين المرة بعد المرة غير أنه لم يستطع أن يـ الفتاة الساذجة من أن ترتمى في أحضان فتاها كلما قابلته ، وقد زاده ذلك إيـ وسخرية من نفسه وجعله أضحوكة لدى الناس ، وأخيراً عاد أبو الفتاة من أمر وعثر على ابنته وكان صديقاً لوالد هوارس فاسترد ابنته وزفها إلى عشيقها الشـ وبذلك انتصر الحب وانتصر الشباب على كل ما اتخذه أرنولف من حيطة و- وكل مالقنه لفتاته من تعاليم ، لقد صور موليير نفسية أرنولف وانياس تصو بارعاً عميقاً وأجاد كل الإجادة في تصوير العواطف المصطرعة وأبرز فكـ الفلسفية التي تكمن وراء هذه المسرحية بوضوح وجلاء ألا وهي : إن الغر الطبيعية تدفع الشباب إلى الشباب ، وأن فضيلة المرأة لا تقوم على جهلها بالشـ فحسب فمن لا يعرف الشر كان حرياً أن يقع فيه . وقد اعتبرت هذه الملهاة أجود نتاج موليير . ونرى كذلك كل حياته الزوجية التعسة في مسرحيته (البشر) Misanthrope فقد صور جانباً من نفسيته في (السست) بطل الرواية ، ومثل زوجته في (سليمين) .

وثمة عامل آخر كان له أثر قوى من نتاج موليير ألا وهو حماية الملك له من أعدائه الكثيرين ، فقد مكنته هذه الرعاية من أن يمضى فى نتاجه الأدبى على طبيعته لا يلوى على شىء ولا يحفل بأحد ، وينقد المجتمع كما شاء له فنه ، ولولا هذه الحماية وذلك التشجيع لقضى عليه أعداؤه من أول وهلة وكانوا أشداء أقوياء، بل كانوا أعظم شىء فى فرنسا بعد الملك ، لأنه عادى الطبقة الارستقراطية وسخر منها سخريات بالغات لاذعات جعلها تحنق عليه حنقاً عظيماً . ترى ذلك فى مسرحيته (النساء المتحذلقات) ، وفى (دون جوان) وعادى رجال الدين والمنافقين فى زواية « ترتوف » وعادى الأطباء فى رواية « الحب المداوى » . وكانت سطوة رجال الدين لا يستهان بها ، ولولا أن الملك أضفى عليه حمايته لما نجا من أيديهم ، ولقضى على مستقبله المسرحى . أضف إلى ذلك أنه عادى طبقة النبلاء وسخر منهم : من تأنثهم وتفاهة شأنهم وفسقهم فى كثير من رواياته . نجد ذلك فى «كاره البشر» وفى « النساء المتحذلقات » و «دون جوان» وغيرهما، وعادى أثرياء الطبقة الوسطى من الشعب الذين لم يقنعوا بما لديهم من مال بل راحوا يحاولون اكتساب الوجاهة وتقليد الطبقة الارستقراطية كما ترى هذا فى « السيد البرجوازى » ، وعلى العموم فقد وضع موليير نفسه فى عداء مع مجتمعه ينقده بحرارة وقسوة ، فتألبت عليه فئات كثيرة ، كما نفس عليه الأدباء نجاحه ومكانته لدى الملك ، وكان كل هذا كفيلا بأن يحطم قلمه ومسرحه لولا أن ظلله الملك بحمايته ، ولكن هذه المكانة جنت عليه أحياناً فقد كان الملك يطالبه بين الفينة والفينة أن يكتب مسرحية مضحكة خالية من تلك التحليلات النفسية العميقة غير متقيدة بأصول الفن ، وكان عليه أن يرضيه فجاءت بعض ملاهيه تهريجاً Farce بعيدة عن الفن الرفيع ، ومن أمثال هذا الضرب من المهازل (الزواج بالإكراه) و (الطبيب رغم أنفه) .

أشرنا فى مبدأ حديثنا عن موليير إلى أن عوامل كثيرة جعلته يخرج فى كثير من الأمور على تقاليد المدرسة الاتباعية ، وجدير بنا أن نشير فى هذا الموضع إلى تلك الأمور فى إيجاز ، فنرى أولا : أن موليير عنى بالموضوعات الاجتماعية عناية

بالغة وعنى بتصوير عصره ونقده ، وإبراز محاسنه وعيوبه مجسمة ، على خلاف ما أثر عن المدرسة الاتباعية مع لجوئها إلى الأدب القديم — اليونانى والرومانى تستمد منه الموضوعات كما رأينا لدى كورنى وراسين . وقد دفعته عنايته بالمجتمع إلى إهمال التاريخ فلم يلجأ إليه . وإنما لجأ إلى حياته المعاصرة ، على عكس ما عرفت به المدرسة الاتباعية ، إذ لم تكن تحفل بالحياة المعاصرة ولا بالمجتمع ، ولعل طبيعة الملهاة لها أثر فى هذا التوجيه كما سنرى فيما بعد .

ونجده ثانيا يختار شخصيات أبطاله من أواسط الناس ، بل نراهم أحيانا من الطبقة الكادحة العاملة كشخصية سجانارل الحطاب التى أدخلها موليير فى مسرحية (الطبيب رغم أنفه) . لم تكن الشخصيات الرئيسية لدى موليير شخصيات خرافية أو متخيلة يضفى عليها صفات العظمة والإرادة التى لا تفل والعزيمة التى لا تلين ، ولكنها شخصيات واقعية ، وإن جسم صفاتها وضخمها ليبعث منها السخرية ويثير الضحك ، وهو فى هذا يخالف ما رأيناه لدى كورنى وراسين فشخصيات مآسيهما من الطبقة العليا من الشعب ، اشتهر بعضهم بالعظمة وبعضهم بالشجاعة الخارقة ، إلخ ما كان يخلع على أفراد هذه الطبقة من صفات فى القرون الوسطى .

ومن الأمور التى لم يتقيد فيها موليير بتعاليم المذهب الاتباعى أنه كان يكتب بعض ملاهيه نثراً كملهاة البخيل ، وهذا ما لم يفكر فيه الاتباعيون ، ولقد سخر منه هؤلاء سخرية عظيمة وعدوا ذلك عجزا منه ، بل إن الجمهور قابل مسرحية البخيل بفتور بالغ أول الأمر ، لأنه لم يتعود المسرحيات النثرية ولا سيما المسرحيات ذات الفصول الخمسة كهذه الرواية . ولعل موليير نظر إلى طبيعة الملهاة وأنها ألصق بالحياة المعتادة من المأساة ، وأن الشعر ليس لغة التخاطب فى حياتنا اليومية ، وكان واقعياً فى اختيار النثر ، وليست مسرحية البخيل بالمسرحية الوحيدة التى لجأ فيها إلى النثر . ولكن معظم ملاهيه جاءت شعراً .

ومما جعله قريباً من الواقعية متنكراً لبعض تعاليم المذهب الاتباعى أنه أجرى

على لسان أبطاله والشخصيات التى أدخلها فى مسرحياته اللهجات المحليه الخاصه بكل منهم ، بل كان يستعمل بعض الكلمات الدخيلة ، وقد ثار عليه علماء الأكاديمية لهذا التحلل من الأسلوب ، وثار عليه نظراؤه من أصحاب المذهب الاتباعى ، ولكن غيرهم رأى فى أسلوب موليير عاملا من عوامل القوة فى ملاهيه حين أعرض عن أسلوب الطبقه الراقية ولغة الأدب وهو يجرى الكلام على لسان خادم أو فلاح أو صانع ، ورأوا أن هذا يجعل الصورة صادقة واضحة قريبة من الواقع .

وقد أفضنا فى حديث الواقعية ولغة المسرح فى غير هذا الموضع . على أن موليير كان يخطىء فى اللغة أحيانا ويتحلل من العروض لا عن عجز وهو من هو فى علمه وثقافته ولكن عن محاكاة ، وقد أرجع بعضهم ذلك إلى سرعة الانتاج وعدم التفرغ للأدب لأنه كان يدير الفرقة ويمثل ويكتب لها ، وكان يضطر أحياناً إلى كتابة مهزلة فى أيام لشدة حاجته وحاجة فرقته إلى المال ولذلك كان لا يعاود النظر فيما يكتب ولا سيما فى مهازله ، أما ملاهيه فكانت فى الغالب ذات لغة منتقاة وله فيها فقرات تعد آيات فى البلاغة وسمو الشاعرية .

ومن الأمور التى خرجت على قواعد المذهب الاتباعى أنه لم يعن فى بعض مسرحياته بأن تكون لها عقدة أو حبكة قصصية ، وقد نجحت بعض هذه المسرحيات نجاحاً باهراً لأنه قدم صورة حية من الحياة تعتمد على إثارة انتباه الجمهور بما تعرضه من مناظر جذابة فكهة ومن حوار طريف ونقد ساخر لاذع أكثر من اعتمادها على العقدة ، وإن كانت العقده ألزم للملهاة من المأساة لأن موضوع الملهاة ليس بذى خطر وارتكازها على العقدة يغرى الجمهور بمتابعتها ويشوقه لمعرفة نهايتها ، ونرى هذا التحلل من العقدة والحبكة القصصية فى « مدرسة النساء » ونراه واضحاً كل الوضوح فى « كاره البشر » ، على أن المدرسة الاتباعية على العموم قد أباحت ذلك ، وإن كان موليير قد قرب بمسرحياته تلك من المدرسة الواقعية كما عرفت فيما مر .

وثمة شىء آخر لدى موليير خرج به عن تقاليد المذهب الاتباعى ، وهو ظهور

شخصيته وعواطفه وتصوير نفسيته فى مسرحياته . فلم يكن أدبه موضوعياً خالصاً بل كانت حياته وأحاسيسه تنعكس فى كتاباته ، وفيما ينطق به شخصياته من حديث ، ترى ذلك على لسان « ألسست » فى كاره البشر ، وعلى لسان أرتولف وغيرهما ، بل نرى نظرته إلى النساء وتشككه فيهن ، واهتمامه البالغ بتقاليد الزواج والأخلاق والثقافة النسائية كانت أثراً من آثار معاملة زوجته له انعكس فى مسرحياته ، وإن ستره حجاب رقيق من الموضوعية .

ومع كل هذه الأمور التى باعدت بينه وبين راسين — خير من طبق نظريات المذهب الاتباعى — فإنه كان يلتزم قانون الوحدات الثلاث ، ويعنى بالتحليل النفسى عناية بالغة فى بعض ملاهيه ، ولا يكثر من الشخصيات على المسرح مما يطيل الحوار والجدل أو يقلل الحركة . ويقصد إلى التعميم فى أدبه أحياناً بتضخيم صفات أبطاله وتجسيمها حتى يجعلها نموذجية بعيدة عن الواقعية ، ويختار لملهاته عدداً قليلا جداً من الحوادث وإن كان يحسن اختيارها وترتيبها فى تعاقب دقيق شأن المدرسة الاتباعية ، ويعنى بتركيز الضوء على جانب واحد أو جوانب قليلة من شخصياته ، ويتعمق فى تحليل ذلك الجانب من غير أن يعرفنا بالجوانب الأخرى وكل ما تحويه الشخصية من عناصر ، وذلك على العكس من شكسبير الذى كان يعطيك صورة كاملة عن الشخص فى شتى أحواله . إنك لدى شكسبير تفاجئك الرواية فى كل آونة بصفة جديدة من صفات أبطاله حتى إذا انتهت الرواية تمثل لك ذلك البطل حياً كامل الصورة ، أما لدى موليير فإنك تعرف من أول الرواية الصفات التى سيركز عليها الأديب ضوءه . وكل حادثة بعد ذلك إنما تأتى لتؤكد تلك الصفات ولا نزيد عليها شيئاً ، نعم ! قد نراه أحيانا يأتى لنا بأكثر من جانب أو تظهر شخصياته معقدة ويضفى عليها أضواء ساطعة تظهرها فتخرج من لدنه بصورة تكون كاملة عن تلك الشخصية ، كما فى طرطوف وكاره البشر ، فنرى طرطوف مثلا متصفا بالنفاق الدينى . وحدة الشهوة ، وحب السيطره ، ونرى كاره البشر حاد الطبع متشائما مستقيما ، معتداً بنفسه . ولكن السمة الغالبة هى النظرة العميقة النفاذة إلى جانب واحد أو جوانب محدودة من شخصياته شأن المدرسة الاتباعية .

ولم يكن موليير ممن يتقيد بتعاليم المسيحية ، بل كان ممن ينتقد بشدة وصرامة رجال الدين ولاسيما المرائين منهم ، وقد ناصبوه العداء المرير في حياته ، وأبوا أن يدفن مع المؤمنين في الكنيسة بعد وفاته لولا أن ارتمت زوجته تحت أقدام الملك تقبلهما وتشفع لزوجها المسكين . كان موليير يؤمن بقانون الطبيعة والفطرة ، ويعتقد أن مقاومة هذا القانون عبث وضرر بليغ . بل كان ينادي بأن يترك للغرائز الإنسانية قسطاً وفيراً من الحرية إذا كان قيادها في يد العقل ، ويرى أن هذه الفلسفة تؤدي إلى سعادة الفرد وسعادة المجتمع على السواء . فهو مثلا يرى أن زواج الشيوخ مهما كانت مواهبهم ومنزلتهم الاجتماعية بالشابات الفاتنات أمر غير طبيعي ، وعامل هدام لتقويض بيت الزوجية وجلب التعاسة للزوج المسكين . ويرى أن فرض الآباء سلطانهم على بناتهم ، وتزويجهن بمن لا يرغبن فيه ظلم يجب أن يقاوم ولو كان في مقاومته عقوق للوالدين .

ولا شك أن موليير قد أفاد من تجاربه في حياته الزوجية ، فنظر إلى المرأة نظرة خاصة تتركز في وجوب التكافؤ في السن والظروف الاجتماعية والثقافة ، ولم يكن يريد المرأة راهبة ، ولم يكن يريدها جاهلة تعتقد في الخرافات والترهات أو متحذلقة لا تعنى بشئون أسرتها وسعادة بنيها وزوجها ، وإنما تصرف نهارها وتقضي ليلها في التشدق بالأدب اللاتيني والفلسفة اليونانية . بل يحسب المرأة في نظره أن تفهم الحياة العملية حق الفهم ، وأن تكون متزنة صادقة الشعور ودوداً .

وإذا تتبعت آثاره ، وحللتها بدت لك هذه الفلسفة ظاهرة جلية في كثير من ملاهيه ، كما بدا لك اهتمامه بالطبقة الوسطى من الشعب ، وجعلها محور ملاهيه وعنايته بإصلاح المجتمع عن طريق تجسيم عيوبه والسخرية منها .

وكم كنت أود أن يتسع لي المجال فأنقل بعض ملاهيه كاملة وأعلق عليها لأبين خصائص فنه ومذهبه وفلسفته ، ولكن ذلك يخرجنا عن نطاق البحث ، وبحسبي أن ألخص ملهاة من ملاهيه المشهورة لتكون مثلا لموضوعاته وفلسفته

وفنه . وروايته « ترتوف » من الروايات التي ترجمت إلى العربية منذ أمد بعيد ترجمها محمد عثمان جلال وسماها « الشيخ متلوف » ومصرها نوعا ما ، وساقها باللغة العامية أو القريبة من العامية ، وخلاصتها : أن (أرغون) ثرى ساذج فيه تقوى وحرص على الدين ، واستطاع (طرطوف) أن يتقنع بالتقوى والورع ويتظاهر بالحرص على الدين ، وأن يخدع بريائه ونفاقه ذلك الثرى الساذج ، فكان يذهب إلى الكنيسة في الوقت الذي يذهب فيـــه (أرغون) ، ويصلى أمامه بحرارة وخشوع ويقبل الأرض ندماً ، ويسفح الدموع أسفاً ، ثم يتعرض له وهو خارج من الكنيسة ، وقد ارتدى أسمالا بالية وبدا عليه الفقر والمذلة ، فإذا نفحه أرغون ببعض المـال أسرع لتوه بتوزيعه على الفقراء أمام ناظريه ، فوقر في نفس أرغون ـــ بعد أن تكرر ذلك المشهد أمامه مرات ـــ أن طرطوف بلغ الذروة في التقى والورع والزهد في الحياة الدنيا . فمالت نفسه لصداقته ، ودعاه إلى أن يعاشره في بيته ويقاسمه نعمته . وظل هذا الرجل ـــ باسم الفضيلة والدين يعيش في بيت أرغون ، ولا يفتأ يوجه إلى سكان البيت رجالا ونساء الكثير من مواعظه حتى ضاقوا به ذرعاً ، وأبغضوه من صميم قلوبهم ، إلا أم أرغون فقد وثقت به واعتقدت فيه ، وكانت تدافع عنه ضد قطان البيت جميعاً ، وترميهم بالاستهتار بتعاليم الدين لا تستثنى من ذلك أحداً : ماريان ابنة ولدها أرغون وأخاها داميش وألمير زوجة أرغون ودورين خادم ماريان ، وكليانت صهر أرغون ، وفالير خطيب ماريان . وكانت تعتقد أن الحسد هو الدافع لهم على انتقاصه واغتيابه .

وقد حدث أن غاب أرغون عن البيت أياما ، ولما عاد سأل (دورين) خادم بنته عن أهل البيت ، فأجابته أن سيدتها كانت مريضة بالحمى ، وكانت تعانى صداعا غريباً .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : طرطوف في صحة جيدة ، وهو مكتنز لحما وشحما . وله وجه نضير وفم عميق .

أرغون : يا للمسكين !

دورين : لقد عافت نفس سيدتي الطعام في المساء ، واشتد الألم برأسها .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : انفرد بالعشاء أمامها ، وأصاب وهو في غاية الزهد والورع دجاجتين ونصف فخذ حينئذ .

أرغون : يا للمسكين !

وهكذا كلما قصت عليه « دورين » طرفا من أخبار سيدتها وما عانته في مرضها ، راح يسأل عن طرطوف وهي تجيبه بأنه تمتع بنوم لذيذ ، في فراش وثير ، وأنه شرب من الخمر حتى روى ليعوض ما فقدته السيدة من دم ، فيجيبها في كل مرة بقوله : يا للمسكين ! . وهكذا برهن أرغون على أن حبه لهذا الرجل وإعجابه به قد ملكا عليه شغاف قلبه حتى أنسياه زوجه وأولاده .

ثم بلغ به فرط إعجابه أن عزم على أن يزوجه ابنته الشابة الجميلة ، مع أنه قد وعد حبيبها (فالير) من قبل أن تزف إليه ؛ ومع أن طرطوف يكبرها سناً وليس من مستواها الاجتماعي أو المالي ، ولكنه أراد أن يربط طرطوف بأسرته إلى الأبد ، وخاطب ابنته في ذلك متشفعاً بما للأبوة من حقوق ، وعقدت الدهشة لسان (ماريان) ولكن خادمتها (دورين) تصدت له تفند له رأيه وتسفه عقله ومنعها من متابعة الحديث .

ثم استعانت الأسرة بزوجته على حل المشكلة ، فعزمت السيدة (ألمير) زوج أرغون أن تفاتح طرطوف بنفسها في الأمر وتثنيه عن هذا الزواج ، فدعته

لحضرتها ، وكانا فى خلوة ، فانتهز المنافق هذه الفرصة ، وأخذ يغازلها ويطرى جمالها ، ويظهر لها أنه متيم بها وأن لا أرب له فى الزواج من ماريان إذا أنعمت عليه (ألمير) بحبها ، وستكون فى مأمن معه ، لأنه لن يفشى لها سراً ، وكلما ذكرته بأنه رجل دين وتقوى أخذ يبرهن لها على أن عشق الجميل ليس فيه مخالفة لأوامر الله والدين . وتصادف أن (داميس) بن أرجون كان ينصت لهذا الحديث وطرطوف لايشعر به فهاج غضبه ، وأراد أن يؤدب هذا الدعى ، فمنعته زوجة أبيه خوفا من الفضيحة ، ودخل أرغون فى تلك اللحظة فقص عليه (داميس) خبر هذا المنافق الكذاب ، فلم يصدق من كلامه حرفا ، وتظاهر طرطوف بمزيد من الورع والتسامح والغفران لهـــذا الذى يهتك عرضه ، فما كان من أرغون إلا أن طرد ابنه من البيت وحرم عليه دخوله بعد اليوم .

وأراد أن يرضى صديقه طرطوف ويمسح بكرمه ما عساه يكون علق بنفسه من أذى فكتب وثيقة يتنازل فيها عن كل أملاكه له ويحرم زوجته وأولاده ميراثه، وعز على الأسرة ما أصابها من إهانة بطرده « داميس » وتبديده للإرث فأخذت توسع أرغون لوما وتأنيبا وهو سادر فى عمايته ، يعتقد أن صديقه قديس من أولياء الله ، وأنهم شياطين ، وأن ما فعله هو عين الصواب ، ولما يئست منه زوجته قالت له : سأريك رأى العين كيف ينتهك هذا المنافق عرضك ، ويتعدى على حرمك ويسىء إلى صداقتك له ، ويتنكر لنعمتك عليه ، وكيف يراودنى عن نفسى ، هذا الذى تريد أن نزوجه ابنتك ، وتتنازل له عن جميع ما تملك ، فلم يشأ أن يصدق كلمة مما قالت ، ولكنها حملته على أن يتوارى تحت المنضدة ، وينصت إلى كل مايجرى بينها وبين طرطوف من حديث ، ويشهد إثمه وتهتكه ، واستدعت طرطوف ، وأخذت تستدرجه فى الكلام حتى باح بحبه لها ، فقالت له : إنها كذلك تحبه ، فأبى أن يصدقها إلا إذا قدمت له برهاناً عملياً على ذلك ، وطلب منها أمراً منكراً فذكرته بواجب الصداقة لزوجها وما لهذه الصداقة من حرمة فأخذ يسبه هذا الزوج ويرميه بالغباء والأفن ، فلم يسع زوجها إلا أن يظهر ويطلب منه أن يخرج

من بيته فى غير فضيحة ولا ضوضاء، ولكن المنافق أبى إلا أن يكون نذلا وقحا فذكره بأن البيت بيته هو بمقتضى الوثيقة التى فى يده . وأن عليه هو إذا شاء أبى يغادر وأسرته المنزل ، فكاد أرغون أن يصعق لهذه الصفاقة والنذالة ثم تذكر أنه كان قد استودعه صندوقا يحوى أوراقا خطيرة تخص صديقاعزيزاً عليه كان الامير قد غضب عليه فنفاه فترك لديه هذه الاوراق فسلمها لطرطوف لتكون فى رعايته حتى إذا سئل عنها فأنكر أنها تحت يده لم يكن كاذبا ، وربما منه وتقى . وخشى أن يستغل طرطوف خطورة هذه الأوراق ويشى به للأمير ، ولكن ماذا عساه أن يفعل وقد ظهر له صديقه المزيف على حقيقته .

خرج طرطوف وأقام دعوى بإخلاء المنزل وطرد أرغون وأسرته من منزله وجاء مندوب القضاء للتنفيذ ومعه عشرة من الرجال الأشداء ، ولما طلب إليهم أن يخلوا المنزل امتنعـــوا ، فهددهم باستعمال العنف ، وأرجأهم إلى الصباح ، وأسقط فى يد أرجون وكانت أمه لا تزال سادرة فى عمايتها لم تشأ أن تصدق شيئا مما اتهم به طرطوف حتى بعد أن أكد ذلك ولدها ، فلما شهدت مندوب القضاء ، وسمعت الأمر بإخـلاء المنزل زالت الغشاوة عن بصيرتها وانهارت اعتقاداتها فى طوطوف وفى كل رجال الدين على السواء .

وبينما هم فى تلك الحالة المحزنة دخل عليهم فالير حبيب ماريان يخبرهم أن ثمة أمراً بالقبض على أرجون وزجه فى غيابة السجن جزاء خيانته لأمير البلاد بتستره على وثائق خاصة بعدو لدود للأمير سبق أن حكم عليه بالنفى ، وعرض فالير على أرجون مالا يكفيه لأن يهرب إلى أى جهة يشاء حتى تنجلى تلك الغمة ، وأخذ أرجون يفكر فى أمره رويدا بيد أنه فوجىء بطرطوف بصحبة أحد رجال الشرطة فاستقبله أرجون استقبالا عنيفا لسفالته ونذالته واستغلال اسم الدين ، وخداع الأبرياء ، وامتهانه لمعنى الصداقة وحرماتها ، ونكرانه الجميـل ، ولكن صفاقة طرطوف أبت عليه إلا أن يجيب بأن إخـــلاصه للأمير ومحبته له فوق كل صداقة واعتراف بالنعمة ، وأن من واجباته أن يدفع به إلى ظلمات السجون، وأخذ يحث الشرطى على تنفيذ الأمر الذى صدر له ، فما كان من الشرطى إلا أن أخذ

بتلابيب طرطوف ووضع فى يده الأغلال قائلا له : إن الأمر الذى بين يدى يعنى القبض عليك أنت ، لأن الأمير رجل عاقل حصيف وقد عز عليـــه أن قوبل المعروف بالجحود ، والصداقة بالخداع ، والبراءة بالخبث ، وقد عرف فيك مجرما خطيراً متواريا من وجه العدالة ، كما أنى مكلف بتمزيق الوثيقـة التى لديك ، والتى تنازل فيها أرجون عن أملاكه لك ، ثم إن الأمير قد عفا عن أرجون على الرغم من وجود تلك الأوراق التى تنتمى لعدو الأمير فى حـوزته وذلك لسابق بلائه فى خدمته وإخلاصه للوطن . فكانت مفاجأة سارة حقا انتهت بأن سيق طرطوف مثال النفاق والغدر إلى السجن ، وبزواج ماريان من حبيبها فالير الذى برهن إبان محنة والدها على سخاء وشهامة وشجاعة تستحق المثوبة .

وأنت ترى من هذا الموجز لتلك المسرحية أن موليير أخلص لتقاليد المدرسة الاتباعية فى وحدة الزمان حيث لم يتجاوز زمن هذه المسرحية أربعا وعشرين ساعة وفى وحدة المكان حيث جعل مسرح الحوادث كلها بيت أرجون لم يتعده إلى مكان آخر ، ووحدة العمل حيث جعل موضوع المسرحية دائراً حول إظهار نفاق طرطوف وسذاجة أرجون ، كما نرى فى المسرحية فصولا طويلة من الحوار والجدل الممل فى بعض الأحيان يبطئ بالحركة ويجلب السأم شأن المسرحيات الاتباعية كلها ثم نرى فيها التعمق فى تحليل جانب واحد أو بعض جوانب من شخصية بطله طرطوف حيث أظهره بمظهر المنافق المرائى ، وبمظهر النذل الغادر المتنكر للجميل وبمظهر الشهوانى الدنىء ، وصور أرجون فى صـورة المتدين الساذج الذى يسهل خداعه ، وكان عدد الشخصيات قليلا نوعا ما ، ومع هذا فان موليير لم يجعل بطلة أرستقراطيا بل اختاره من الطبقة الوسطى ، وبالغ فى تجسيم عيوبه ، كما أنه اختار مشكلة اجتماعية جديرة بالعلاج ، ألا وهى مشكلة النفاق واستغلال اسم الدين والفضيلة ، وحمل على المنافقين من رجال الدين حملة مرة . ونلمس بعض مظاهر فلسفته فى الحياة حيث قاوم زواج طرطوف من ماريان للفارق الكبير فى السن ، وفى الظروف الاجتماعية والمالية ، وقد أنهى الملهاة بالوضع الطبيعى حيث تزوج فالير الشاب الثرى من ماريان الشابة الجميلة الثرية . وقد استنكر موليير استخدام أرجون حق أبوته فى قهر ماريان على الزواج من طرطوف .. وهكذا لو رحنا

تحلل الرواية ونتعمق فى درسها لظهرت لنا نموذجا طيبا لأعلى ما وصل إليه موليير من فن ، ولوجدناها تعبر عن كثير من آرائه فى الحياة وطريقته فى معالجة الفساد .

ومن يقرأ مسرحية طرطوف فى لغتها الأصلية ، ويقف على نصها كاملا يدرك أن موليير قد بلغ فيها القمة ، وأنها تعد بحق مسرحية فريدة عالمية فلا بدع إذا ترجمت لكل اللغات ، لأن النفاق والتستر وراء الدين موجودان فى كل زمان ولدى كل أمة ، ولأن موليير بما أودع فيها من فن ، وساق من نكات ودعاية يستثيران الضحك والسخرية قد شارف الذروة .

وحسبنا من ملاهيه السامية هذه الملهاة فان المقام لا يتسع لسواها ، ولكن ذلك لا يعفينا من الإشادة بكاره البشر ، والنساء العالمات ، والنبيل البرجوازى والبخيل ومدرسة النساء وغيرها من الملاهى الخالدة ، وقد أثر موليير فى المسرح العربى تأثيراً كبيراً إذ كان النبع الذى اغترف منه رواد المسرح العربى أول الأمر فى مصر والشام .

هذا ولموليير ملاه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق فى التحليل ، والجودة فى الصنعة ، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهى من النوع الذى يسمى فن الأدب الغربى ، Farce أى الملهاة الفكهة أو الضاحكة (مهزلة) ومن هذا القبيل ملاهيه « الزواج بالإكراه » le Mariage Force ، والطبيب رغم أنفه Medcia Malgre Lui وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور ، وهو فى حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه ، إذ كان مسئولا عن أسر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه ، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة ، بل قد يؤلف (المهزلة) فى خمسة أيام أحيانا ، وقد يأتى بها نثراً ، حتى يسهل على الناس فهمها ، ويسهل عليه تاليفها ، بينما تحتاج بعض الملاهى السامية منه إلى سنتين أو أكثر لإبداعها . ولا شك أنه فى (مهازله) لا يتقيد كثيراً بالمذهب الاتباعى ، وإن ظل محافظاً على قانون الوحدات الثلاث .

ولنأخذ مثلا « الطبيب رغم أنفه » وقد كتبها نثراً فى ثلاثة فصول ، ولم يقصد

بها نقداً اجتماعيا أو إصلاح مفسدة، وإنما قصد إلى إشباع رغبة الجمهور في الضحك.

وتتلخص هذه « المهزلة » في أن الحطاب « سجاناريل » كان فظا في معاملته لزوجته لاينفتأ يسبها ويضربها ويجعل حياتها جحيما ، فعزمت على الانتقام منه بطريقة عجيبة لاتخطر إلا في بال فنان مثل موليير ، وذلك بأنها أوحت إلى خادمى « جيرونت » وهو رجل ثرى ساذج ، وكانا يبحثان عن طبيب لعلاج ابنة سيدهما (لوسيد) بأن سجاناريل طبيب ماهر ، ولكنه يضن بطبه وعلمه ومعرفته على الناس ، وأنه لايقبل على علاج مريض ويبذل مالديه من معرفة إلا إذا استعملت معه القسوة بل الضرب ، وقد صدقها الخادمان فقبضا على الزوج الحطاب ، وقد أنكر أنه طبيب أو أن له صلة بمهنة الطب ؛ ولكنهما لم يصدقاه واضطرا إلى ضربه بالعصا فلما آلمه الضرب اعترف على الرغم منه أنه طبيب . ثم ألبساه ثياب الطبيب وقبعته ، وقاداه إلى سيدهما لعله يجد دواء لسيدتهما التى تظاهرت فجأة بالبكم . ولحسن حظه وجد السيد « جيرونت » وأهل بيته على مقدار غير يسير من السذاجة وأنه يستطيع معهم أى يمثل دور الطبيب من غير أن يكتشف أمره ، فأخذ يعمل بجد ونشاط وبكل ماأسعفه به جهله وتهريجه ، وتمكن من اكتساب ثقة المحيطين به واحترامهم . وقد تبين له أن الفتاة لم تصب بالبكم حقيقة ، وإنما تظاهرت به لأن أهلها أبوا أن يزوجوها بمن تحبه وهو شاب اسمه « لياندر » فجاء به سجاناريل متنكراً في زى صيدلى ليساعده في تحضير الدواء ، والإسراع بشفاء العليلة ، فلما دخل غرفتها عرفته لتوها ، وعاد إليها نطقها . وعمل سجاناريل على مساعدة العاشقين ، وتمكينهما من الهرب ، وكاد عمله هذا يكلفه غالياً لولا أن الشاب العاشق أسرع بالعودة ، إذ بلغه وهو في طريق الفرار أن عمه الثرى قد توفى بدون وارث ، وترك له مالا وفيراً ، وأدرك أن القوم لن يتمادوا في رفض يده حين يعلمون بالثروة المفاجئة التى هبطت عليه ، وقد صح ظنه ، فقابلوه بالترحاب وتزوج العاشقان .

وأنت تدرك ولا ريب أن الشاعر لايهدف إلى مغزى خلقى خاص أو فكرة

معينة ، وإنما أراد أن يشيع المرح والسرور في نفوس جمهوره . ويستثير الضحك ولا شيء غير الضحك .

ويستطيع الناقد أن يسأل عشرات الأسئلة حول هذه « المهزلة » كيف خطرت هذه الفكرة لامرأة الحطاب ؟ وكيف حملت الخادمين على تصديقها ؟ ومن أين جيء بملابس الطبيب وقبعته ، وكيف جاز الأمر على رب الأسرة وأفرادها وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين تنكر لهم وعرفه الفتاة ؟ إلى غير ذلك من الأسئلة . لأن منطق الحوادث وواقعيتها كانا مفقودين تماما . ومع كل هذا فقد أغرق الجمهور في الضحك ، ولعل ضحكه كان لكل هذه الأسئلة . استمع إلى ذلك الحطاب الذي لبس ثياب الطبيب يقول : « بيد أن هذه الأبخرة التي حدثتكم عنها عندما مرت من الطرف الأيسر حيث الكبد إلى الطرف الأيمن حيث القلب اتفق أن الرئة التي تسمى باللاتينية (أرميان) ولها اتصال بالدماغ الذي يسمى بالإغريقية (ناسموس) بوساطة الشريان الأجوف الذي ندعوه بالعبرية (كوبيل) إن هذه الرئة صادفت الأبخرة المذكورة ... إلخ » هذا الخلط العجيب الذي يقف أمامه والد الفتاة دهشاً معجباً وهو يظنه علماً غزيراً . ويقول : لاأظن أن في المستطاع مناقشة هذه الأمور على وجه أصلح ، ولم أتعجب إلا من شيء واحد وهو مكان الكبد والقلب ، فيلوح لي أنك تضعهما في غير موضعهما ، لأننا نعرف أن القلب في الجهة اليسرى ، والكبد في الجهة اليمنى . فيجيبه سجاناريل : « نعم! لقد كان الأمر كذلك فيما مضى غير أننا بدلنا كل ذلك » ، وقد صارت هذه الجملة الأخيرة مثلا حتى يومنا هذا .

وعلى الرغم من أن هذا النوع لا يسمو إلى ملاهيه الكبيرة ، إلا أنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك ، وإرسال النكات والدعابة ، وعرض المفارقات وحبك الموضوع ، وهذا لعمري فن له ميزاته ، وإن كان موليير لم يخلد إلا بملاهيه النفسية السامية .

وإذا تتبعنا الملهاة الفرنسية في القرن الثامن عشر نجدها ظلت في التصف

الأول من ذلك القرن تسير على طريقة موليير . ومن أشهر كتاب الملاهي فى تلك الحقبة «لى ساج» Sage فى ملهاته «تيركارية Turcaret التى سخر فيها سخرية جميلة من طبقة حدثة من رجال المال والأعمال وعاداتهم وأخــــلاقهم ومواقع الضعف فيهم .

وقد اتجهت الملهاة نحو الحب ، واتخذته موضوعاً للتحليل ، وبيان ألوانه المختلفة ، وقد اشتهر بهذا اللون Marivaux مارينو وكان من أهم العاملين على تطور الملهاة الفرنسية ، وابتداع ما يسمى « بالملهاة الباكية » وهى تشبه شبهاً كبيراً الملهاة العاطفية لدى الإنجليز فى القرن الثامن عشر ، وكلتاهما تعمل على إثارة عواطف الجمهور واستدرار العبرات حين تعرض حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما يعانون من آلام ، ولا تعنى بإثارة الضحك أنها تضع مأساة فى إطار ملهاة . ولما كان هذا النوع يخالف طبائع الاشياء كان من الطبيعى أن تظهر حركة تقاومها وكان قائد هـــذه الحركة الكاتب « بومارشيه » (١٧٣٢ — ١٧٩٩) وحاول أن يعيد للملهاة ضحكاتها الخالصة التى تنبعث من قلوب خلية مرحة كما كانت عند موليير ، وذلك بملهاتيه الساحرتين الرائعتين « حلاق إشبيلية » le Barhar de Siville و « زواج فيجارو » le Mariage de Figaro (وقد ذكرنا آنفاً) أن القرن الثامن عشر شهد فى فرنسا ما سمى « بالمأساة البورجوازية » وأنها كانت « كالملهاة الباكية » حركة ممهدة لظهور المدرسة الإبداعية فى فرنسا . فإذا خلطت الملهاة الباكية بين الأنواع وخرجت على وحدة النغم وقدمت مأساة فى إطار ملهاة فإن المأساة البرجوازية قد خرجت على قواعد الاتباعية بأن جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التى ازداد تأثيرها ، ووضحت شخصيتها فى هذا العصر ، ومآسيها لا تقل روعة عن مآسى القدماء ، وإن نقصها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم .

ولا نريد أن نتتبع الملهاة الفرنسية فى مراحلها حتى عصرنا الحاضر ، وحسبنا أن نقول : إنها تأثرت بالحركات الأدبية التى ظهرت فى فرنسا بعد ذلك . تأثرت بالحركة الإبداعية على يد (هوجو) ، وتأثرت بالحركة الواقعية على يد (بلزاك) —

وإن كان من آثر كتابة القصة على المسرحية ، وتأثرت بالخرافة الطبيعية على يد (زولا) ولكنها اليوم تجنح نحو الواقعية مع وجود ملاه ومآس إبداعيه على النحو الذى ذكرناه فى معالجتنا للمأساة .

***

أما فى انجلترا فأول ملهاة تستحق النظر هى «رالف رويستر دويستر» لمؤلفها نقولا يودل ١٥٠٥ – ١٥٥٦ وأهميتها فى أنها أول ملهاة كتبت باللغة الإنجليزية طبقاً لأصول فنية . وتدور حول « رالف » الفخور المدعى ، مع أنه قدم كثير الغفلة . ونراه يخطب أرملة مخطوبة لغيره ولا يرى فى ذلك غضاضة أو بأساً . والملهاة الثانية هى « إبرة الجدة جيرتن » كتبها جون سنل ١٥٤٣ – ١٦٠٧ وخلاصتها أن هذه الجدة العجوز كانت تصلح سراويل خادمها فافتقدت الإبرة وراحت تبحث عنها ، وتصادف أن مر بدارها سائل مخبول فأنبأها أن امرأة معينة سرقت إبرتها ، وهنا تنشأ معركة حامية يشترك فيها عدد كبير من أهل القرية ، وأخيراً وجدت الإبرة مغروزة فى السراويل التى كانت تصلحها حيث تركتها ، وظلت الملهاة الإنجليزية تكتب على النمط الذى لا يقصد سوى إثارة الضحك ، حتى أخرج (جورج بيل) ملهاته « حكاية الزوجات العجائز » فكانت أول ملهاة تنحو نحو النقد والسخرية ، بعد أن كانت الملهاة لم تحتل مكانتها الممتازة فى الأدب الإنجليزى وتخلد إلا على يد إمام أدباء انجلترا والعالم وليم شكسبير ١٥٦٤ – ١٦١١ . وقد أفضنا فى ذكر مذهبه وفنه وسعة أفقه فى معالجة مسرحياته .

وحرى بنا هنا أن نلخص بعض ملاهيه كما لخصنا بعض مآسيه لندرك شيئاً من خصائص هذه العبقرية ، وأولى هذه الملاهى « جهد الحب ضائع » ، وهى ملهاة ضاحكة مليئة بالنكات والعبارات التى تفصح عن فؤاد خلى فرح ، وتتلخص فى أن فرديناند ملك نافار قد غزته موجة الزهد فآثر العزلة فى مكان قصى يتجنب فيه الدنيا وضوضاءها ، ويبتعد عن جميع الناس إلا ثلاثة من الأصدقاء اصطفاهم دون سواهم ، وصمم هؤلاء المتوحدون المعتزلون على أن يبتعدوا عن النساء وألا تكون ثمة صلة بينهم وبينهن ، ولكن خطتهم ما لبثت أن انهارت حين قدمت لهم أميرة

فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فلم يكد رهبان المعتزلون المتوحدون حتى ثارت غرائزهم واشتياقهم للنساء فوقعوا فى شراك الحب صرعى . واجتهد كل منهم أن يخفى حبه عن أصحابه ، ولا يظهر بمظهر الضعف والوهن والحنث بالقسم ، وكابدوا فى سبيل هذا التخفى جهداً شاقاً ، ثم رأوا أن سلوكهم هذا غير طبيعى وكشف كل منهم خبيئة نفسه لأصحابه ، فعدلوا عن سلوكهم الشاذ وقرروا أن يكونوا كبقية البشر ، بيد أن سوء الطالع شاء أن تسمع الأميرة بموت والدها وعادت مع وصيفاتها قبل أن يصارحهن المحبون بما يختلج فى صدورهم ، ورغبتهم فى الزواج .

وأنت ترى أن هذه الملهاة حملة على التكلف والتصنع فى كل أوضاعه ، إذ أنها تسخر ممن يتكلف فى اختيار ألفاظه وطريقة تعبيره وتسخر من مدرس وقسيس يتحذلقان بإدخال عبارات لاتينية ونظريات علمية .

ولشكسبير ملاه كثيرة منها ملهاة « الأخطاء » و « حلم ليلة فى منتصف الصيف » و « سيدان من فيرونا » و « ترويض النمرة » و « تاجر البندقية » و « جعجعة ولا طحن » و « كما تهواه » و « الليلة الثانية عشرة » و « خير كل ما ينتهى بخير » و « كيل بكيل » و « بروكليس أمير صور » و « قصة الشتاء » .

والمقام يضيق عن تلخيص هذه الملاهى مع أن كلا منها مثل فى الروعة والتحليل ودراسة عميقة لطبائع البشر ولكن لا بأس من أن نسوق هنا موجزاً لبعض الملاهى المشهورة .

فملهاة ترويض النمرة تتلخص فى أنه كان لأحد أثرياء مدينة « بادوا » بنتان كبراهما تدعى « كاترين » وصغراهما تدعى « بيانكا » واشتهرت كاترين بجموحها وسلاطة لسانها وشراستها حتى بات مستحيلا أن يجرؤ أحد على التقدم لخطبتها وآثر الرجال عليها أختها الصغرى ، بيد أن الوالد صمم على ألا يزوج الصغرى إلا إذا تزوجت كاترين واتفق أن جاء إلى « بادوا » رجل ثرى يدعى « بترشيو » ليبحث عن زوجة غنية من أسرة عريقة ، ثم سمع بأمر كاترين فعزم على أن يتقدم

لطلب يدها على الرغم مما عرفه عنها ، لأنه آنس فى نفسه القدرة على ترويضها حتى يجعل منها زوجة طيعة ، ولما التقى بالفتاة بمنزل والدها راحت تظهر له من الشراسة والغلظة والمشاكسة ما ينفر أحلم الرجال وأوسعهم صدراً ، ولكنه ظل يحاسنها ويتودد إليها حتى رضيت به زوجا ، واتفقا على موعد الزواج . وفى الميعاد المضروب لحفل الزواج اجتمع المدعوون ، وطال انتظارهم لبترشيو ، وتحرج موقف « كاترين » بين أهلها وصواحبها فأخذت تبكى لجرح كبريائها ، وأخيراً جاء الزوج فى هيئة زرية تثير الضحك ، وعبثا حاول الناس أن يحملوه على أن يغير ملابسه فكان ذلك إذلالا جديداً لكاترين . وقال حين خوطب فى هذا : « إن كاترين ستتزوج منى لا من ملابسى » وفى الكنيسة كان شاذ السلوك كثير الصخب لم يرع حرمة لمكان العبادة ولا القسيس ، ولا لتلك الساعة الحاسمة فى تاريخ حياته ، وضرب القسيس وأسقط الإنجيل من يده فارتاعت كاترين على الرغم من جرأتها وسلاطة لسانها .

وكان والد الفتاة قد أعد حفلا فخما فى داره لهذه المناسبة . فلما عادوا من الكنيسة أعلن « بترشيو » أنه لن يحضر هذا الحفل ، وأنه قرر أن يسافر من توه هو وزوجته إلى بلده وأهله ، ولم يستطع أحد أن يثنيه عن رأيه ، فكان هذا إذلالا جديداً لكاترين وكان يحتج بقوله : « إن من حق الزوج أن يتصرف فى زوجته كما يشاء » وخرج بها وأركبها جواداً ضئيلا هزيلا وسار بها نحو بلده فى طريق وعر المسالك صعب المرتقى ، ووصل فى النهاية إلى بيته بعد رحلة مؤلمة لم تسمع كاترين خلالها إلا السباب واللعنات تصب على رأس الخادم والجواد الهزيل ، ولما دخلت كاترين داره رحب بها ، ولكنه اعتزم ألا يسمح لها فى تلك الليلة بشىء من الطعام أو الراحة ، فلما جلسا إلى المائدة ادعى أن الطعام سيء الطهى وقذف بالطعام أرضا وقال أنه يفعل ذلك حبا فى « كاترين » واعتزازاً لها ، وما زال يعاملها على هذا النحو ، حتى اضطرت وهى ذات الكبرياء والأنفة والجموح أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشىء من الطعام خفية ، ولكنهم امتنعوا خوفا من سيدهم .

ثم اعتزم الزوج أن يستصحب زوجته فى زيارة لأبيها ، وفرحت كاترين لهذه الزيارة فرحاً شديداً ، ثم أمر أن تسرج الخيل ، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى « بادوا » بلد أبيها قبل موعد الغداء لأن الساعة — كما ادعى — كانت السابعة صباحا ، ولم تكن الساعة كذلك ، بل كان الوقت ظهراً ، وأدركت كاترين استحالة الوصول قبل موعد الغداء ، فقال الزوج العنيد إنه لن يبرح مكانه إلا إذا وافقت على أن الساعة هى السابعة لا الثانية بعد الظهر فلم يسعها إلا الموافقة . وقد حدث أنهما اختلفا وهما فى الطريق على الشمس أهى الشمس حقا أم القمر ؟ وتظاهر بإلغاء الرحلة إذا لم توافق على أن الذى ينير الدنيا ظهراً هو القمر لا الشمس فقالت : ليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أن يكون ، وإذا شئت أن تسميه شمعة ، فإنى أقسم لك أنه سيكون كذلك بالنسبة لى ، وبهذا وأمثاله استطاع الزوج أن يذل كبرياءها ويروضها على طاعته وعدم مراجعته فى أمر من الأمور حتى صارت مثلا رائعا للزوجة المطيعة حسده عليها بقية الأزواج .

ونرى من هذه المسرحية أن شكسبير لم يتقيد بوحدة الزمان فحوادث الملهاة تقع فى أكثر من أربع وعشرين ساعة ، بل تقع فى أيام ، ولم يتقيد بوحدة المكان فحوادثها تقع فى منزل والد كاترين ببادوا وفى الكنيسة وفى الطريق إلى بلدة بترشيو وفى بيته ، وليس لوحدة العمل قيمة لديه . وإنما المهم هو وحدة الاهتمام والقبض على الخيوط التى تحرك أشواق الجمهور ، وإذا كانت ملهاة « ترويض النمرة » تحتوى عقدة واحدة وقصة واحدة فغيرها من ملاهيه يتضمن أكثر من عقدة وأكثر من قصة ، ويقال إن فى (ترويض النمرة) عقدة أخرى لم نذكرها وهى حب بيانكا سرا مع شاب ثرى ، ولكن معظم نقاد شكسبير مجمعون على أن قصة بيانكا دخيلة على الملهاة الأساسية ، وإنه ليس لها إلا عقدة واحدة .

وترى كذلك أن الشخصيات التى تظهر على المسرح كثيرة العدد ، وأنه

لا بأس من استعمال القوة والضرب كضرب بترشيو القسيس فى الكنيسة ، والتلفظ بالكلمات الخشنة والسباب ، وعلى العكس من كل ذلك كانت المدرسة الفرنسية الإتباعية .

على أن ملاهى شكسبير لم تكن كلها فكهة مثيرة للضحك فثمة ملاه قاتمة دبجها يراع الشاعر ونفسه حزينة ونظرته إلى العالم سوداء متشائمة .. انظر ملهاة « كيل بكيل » تجده يسيء الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد ييأس من الفضيلة . وذلك أنه كان يحكم (فينا) أمير متسامح حليم ، وقد بلغ من تسامحه أنه أباح لرعاياه مخالفة القانون دون خشية من عقاب ، وكان ثمة قانون يوجب حكم الإعدام على كل من يعيش مع امرأة غير زوجته ، وقد أهمل هذا القانون كما أهمل غيره ، فتجرأت الفتيات والرجال والشباب . وكثرت حوادث الزنى حتى ضج الآباء والأزواج بالشكوى . ولما كان طبع الأمير لا يساعده على استخدام الشدة وأخذ الناس بالقانون ، فقد رأى أن يتنازل عن العرش مؤقتا لرجل اشتهر بالتقوى والصلاح حتى يتمكن من تطبيق هذا القانون فى غيبته، وقد وقع اختياره واختيار أهل فينا على السيد (أنجلو) التقى الورع، ولكن الأمير لم يغادر فينا بل مكث بها يرقب الحوادث عن كثب ، ويشاهد كيف يسير (أنجلو) بسفينة الحكم فى هذا الخضم المستهتر متخفيا فى زى راهب .

وحدث أن الشاب « كلوديو » أغرى فتاة فقبض عليه وزج فى السجن تمهيداً لموته ، وكان له أخت طاهرة جميلة تدعى « إزابل » فدعاها إليه ، وطلب منها أن تذهب إلى السيد (أنجلو) وتتشفع له لعله يقبل شفاعتها فتنقذه من الموت وذهبت « إزابل » إلى (أنجلو) وجثت على ركبتيها وسفحت دموعها تحت قدميه وأخذت تستحلفه بكل ما أوتيت من حجة وقوة ومما قالته له : « ارجع إلى قلبك وسله هل طاف به ما يشبه الذنب الذى ارتكبه أخى فإذا أقر لك بأنه ارتكب هذا الذنب الذى هو من طبيعة البشر فلا تدع لهذا القلب مجالا للتفكير فى موت أخى » ، وكان لهذه العبارة وقع شديد فى نفس (أنجلو) لأن

جمال إزابل قد أثار فى نفسه عاطفة أثيمة ، فاستمهلها يوما فلما عادت إليه قا
لها : « إذا أسلمت شرفك لى عفوت عن أخيك » فخرجت من لدنه جز
كاسفة البال وذهبت إلى أخيها فى السجن وقالت له : « ياأخى وطن نفسك
الموت غداً ، فإن هذا الذى يزعم الناس أنه قديس صالح قد جعل شرطاً للعف
عنك تسليم نفسى له ، مع أنه لو طلب حياتى لفديتك بها ، ولكن الشرف غ
فاستعد للموت » .. فقال لها كلوديو : ولكن الموت رهيب يا أختاه ، فأجا
بأن حياة العار كريهة لا تطاق . وتملكت كلوديو الأثرة وحب الحياة فصاح
« يا أختى العزيزة ! دعينى أعيش إن الله يعفو عن مثل هـــذا الذنب إذ
ترتــكبينه مكرهة لتنقذى حياة أخ لك ، بل إن ذنبك ليصبح فضيلة » .

وكان الأمير يتسمع إلى هذا الحديث وهو متخف فى زى راهب ، فدخ
عليها ، وأشار على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه (أنجلو) وتوعده
المجىء له ليلا حتى إذا ما جن الليل بعث له زوجته (ماريانا) متخفية فى ثياب
إيزابل - وكانت ماريانا زوجة أنجلو إلا أنه لم يبن بها لأن السفينة التى كانت
تقل مالها وثروتها غاصت فى اليم وصارت فقيرة فتركها . وهكذا أخذ الأمير
المتخفى يدبر الخطط ليكشف للناس (أنجلو) على حقيقته فاختلى (أنجلو) بزوجته
وهو يحسبها إيزابل ، وفى تلك الحال أظهر الأمير نفسه فيكاد (أنجلو) يصعق
لهول الفضيحة واضطر أن يتزوج ماريانا ، وعفا الأمير عن كلوديو وزوجه
حبيبته التى أغراها ، وتزوج هو من الفتاة الطاهرة إيزابل .

إن شكسبير فى هذه الملهاة يعالج موضوعا خطيراً وهو الغريزة الجنسية ويريد
أن يبين أنها فوق القانون ، وأن الناس على الرغم من علمهم بالعقوبة الصارمة
فإنهم لا يستطيعون ردع نفوسهم . وانظر إليه كيف جعل (أنجلو) ابن ا
الورع يضعف وينهار أمام الجمال الحزين ، مع أن الشباب أمثال (كلوديو
لا يغريهم هذا النوع من النساء . وانظر فلسفة (كلوديو) ونظرته للفضيلة حين
توضع فى ميزان مع الحياة ، إنه يرى الحياة أغلى وأنفس ، ولكن إيزابل تتمسك
بالعفة وتطلب من أخيها أن يوطن نفسه على الموت . إن شيكسبير يأتينا

بملهاة معقدة فيها شخصيات متباينة ويعالج موضوعاً له خطره وأثره في المجتمع لأنه يتعلق بالغريزة الجنسية أقوى الغرائز وأشدها سيطرة على النفس وكأن الفلسفة التي تكمن وراء مسرحيته هي : « كيف يمكن أن تتحقق العدالة وينفذ القانون في عالم الحيوان » . إنه يطلعنا على أكثر من جانب في شخصية (أنجلو) فهو منافق ، وعفته مبنية على غير أساس ، وهو شره محب للمال ، ومن المعيب أنه اختلى بالمرأة التي رفض أن يأويها في بيته كزوجة بعد أن فقدت مالها . وهو سفاح لأنه لا يستطيع أن يعفو عن كلوديو ولو سلبته أخته شرفها .

وفي الحق أن شكسبير في جميع مسرحياته ينظر إلى الحياة نظرة شاملة ، تتعدد شخصياتها وتتنوع صفاتهم وطباعهم ، ويعطيك عنهم صورة زاهية لأنه لم يكن يتقيد بقيود بل كان يطلق لعبقريته العنان تبدع ماشاء لها الإبداع ، وليس كشعراء المدرسة الاتباعية يسيرون على خطوط معلومة ، وفي طريق مرسومة لا يبغون عنها حولا . إن عالم شكسبير هو الدنيا بأسرها ، والمسرحية الواحدة تعالج ألواناً مختلفة من الطباع أو المشكلات . بل إن خياله قد يمتد إلى عالم الجن والأشباح ، ويبلغ في فنه درجة تجعلك لا تشك في وجود مثل هذا العالم ، وهاك ملخصاً لملهاته (حلم ليلة في منتصف الصيف) ، وفيها يتدخل الجن في شئون البشر ويوجهون حياتهم ، وعالم الجن عالم غير منظور ولكن جميع الأمم ولا سيما في العصور القديمة كانت تؤمن به . وكانت المقاطعة التي ولد بها شكسبير غنية بالغابات الكثيفة ، وطالما سمع بوجود الجن والساحرات والأشباح تجـــري في أرجائها ، وعلى الرغم من أنه استعان بعالم الجن في هذه المسرحية وغيرها فإنك ستشعر أن تصرفات الجن لا تكاد تختلف عن تصرفات الأناسي ، وأنه يرمز بالجن إلى أنواع من البشر ، وأن وراء هذه الشخصيات مغزى عظيما وتتلخص المسرحية في أن (إجيوس) أحد سراة أثينا قد أمر ابنته (هرميا) أن تتزوج من (ديمتريوس) النبيـــل الثرى ولكنها رفضت لأن قلبها كان قد علق شاباً آخر هو (ليسندر) فشكاها أبوها إلى الحاكم وطلب منه أن ينفذ فيها القانون الأثيني الذي يقضي بإعدامها لأنها خالفت أمر والدها في شأن زواجها وأخذت (هرميا) تدافع عن نفسها بأن ديمتريوس

يحب فتاة أخرى هى (هلنا) وأنها تبادله حبا بحب، بيد أن الحاكم لم يستمع لدفاعها وأمهلها أربعة أيام تراجع فيها نفسها ، فإن أطاعت أمر والدها فيها وإلا حق عليها الموت،فاتفقت مع حبيبها (ليسندر) على الهرب من أثينا ، وعلى أن يتلاقيا فى غابة على بضعة أميال من المدينة . وكانت هذه الغابة مأوى لطائفة من الجن عليهم ملك يدعى (أوبرن) وملكة تدعى (تيتانيا) وكان ملك الجن وملكتها على خلاف شديد ، وأراد الملك فى هذه الليلة أن ينتقم من زوجته (تيتانيا) ، ثم شاءت المصادفة أيضاً أن يجيء إلى الغابة (ديمتريوس) وحبيبته (هلنا) . ودعا ملك الجن كبير أصفيائه (بك) وهو عفريت ماكر خبيث وطلب منه الملك أن يحضر له (زهرة الحب الكسل) وهى زهرة صغيرة أرجوانية اللون إذا عصر ماؤها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيء تقع عليه أعينهم بعد أن يستيقظوا وأعلمه أنه سيعصر شيئاً من مائها على جفون (تيتانيا) حتى تهيم بحب أول شيء تنظر إليه بعد أن تستيقظ ولو كان قرداً أو دباً . ولقد سر (بك) من هذا العبث كل السرور لأنه يلائم طبعه وذهب من توه ليحضر الزهرة وبينما كان (أوبرن) ينتظره سمع شجاراً بين (ديمتريوس وهلنا) علم منه أن ديمتريوس قد أعرض عن حبيبته فأشفق عليها وأوصى (بك) حين عاد ومعه الزهرة أن يضع شيئاً من عصيرها على جفون هذا الحبيب الجافى وهو نائم لعله حين يرى حبيبته بعد أن يستيقظ فيشتعل فؤاده حبا . أما (أوبرن) فقد تناول من هذا العصير قليلا وتربص بملكته (تيتانيا) حتى غلبها النعاس فألقى على جفنيها بضع قطرات منه .

ذهب (بك) يبحث عن هذا الشاب الأثينى الذى أنبأه الملك بأمره ولكنه لسوء الحظ صادف (ليسندر وهرميا) نائمين فظنهما (ديمتريوس وهلنا) فمسح جفنى ليسندر بعصير الحب : ولما استيقظ ليسندر كانت (هلنا) على مقربة منه هائمة على وجهها تبحث عن حبيبها الغادر ، فما أن رآها ليسندر حتى هام بها حبا وامحى من قلبه كل أثر لحب (هرميا) . ولما أن علم (أوبرن) بالخطأ الذى وقع فيه (بك) أسرع يبحث بنفسه عن (ديمتريوس) حتى وجده نائماً فعصر على جفنيه

بضع قطرات من الزهرة الأرجوانية فلما صحا وجد (هلنا) على مقربة منه فتدله في حبها . وبذلك صارت (هلنا) محبوبة من الشابين معاً . و (هرميا) في حيرة لاتدرى لهذا التحول سبباً . أما (تيتانيا) فإنها حين استيقظت وقع نظرها على مهرج مغفل هو بوتوم فشغفت به حبا . وكان (أوبرن) قد ألبسه رأس حمار وجاء به على مقربة من مخدع زوجته حتى يكون أول من تراه حين تستيقظ فتصير أضحوكة وسخرية حين تقع في غرامه . وقد تحقق للملك ما أراد وانتقم من زوجته شر انتقام .

ولكن مالبثت الرقى أن أزيلت وذهب تأثيرها وعادت القلوب إلى حبها القديم فديمتريوس يعشق هلنا وليسندر هائم بهرميا ، وأوبرن على صفاء مع تيتانيا .

إذا كان شكسبير قد استخدم الجن والأشباح فإنه كما قلنا يرمز بها إلى قوى بشرية ، والفنون كلها كما يقول الدكتور جونسون رمزية ، ولم يكن شكسبير يستطيع أن يكون واقعياً لأنه لايبدع إلا إذا أطلق خياله على سجيته وعلى الرغم من أن ملهاة حلم ليلة في منتصف الصيف قد وقعت في الغابة فإنها كما يقول (جونسون) أقرب إلى الطبيعة من غيرها ، ولا أريد هنا أن أترك لقلمى العنان في وصف موهبة شكسبير ودراسة ملاهيه .

ولقد شاع بانجلترا في القرن السابع عشر بعد شكسبير إبان (رجوع الملكية) نوع من الملاهى عرف بملاهى العادات، وذلك أن الذين كانوا يغشون المسرح في هذه الحقبة هم الطبقة العليا من الشعب والملك وحاشيته ، وكان لهذه الطبقة عاداتها وتقاليدها ونظمها الاجتماعية في الحياة فإذا شذ إنسان في تصرفاته وسلوكه كان مثاراً للضحك ، وكانت معظم الملاهى تمثل سلوك الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب ، وبالموازنة بينها وبين سلوك الطبقة العليا تبدو مضحكة ومثيرة للسخرية ولاشك أن مثل هذا النوع لا يكتب له الخلود ، لأن العادات تتغير من جيل لجيل ومن طبقة لطبقة ، وتختلف باختلاف الأمم، ثم لا بد لمن يحضر مثل هذه الملاهى

ويريد المشاركة في الضحك أن يكون ملماً بسلوك الطبقة الراقية التي تسخر من التصرفات الشاذة التي تمثل على المسرح .

لم تكن ملهاة العادات تسخر من الشخص لشيء طبيعي فيه ، ولكن من تصرفه ومن الطريقة التي يعبر بها عن شخصيته ، وكانت هذه الطريقة يبالغ فيها على المسرح حتى تضحك ، ولذلك لم يكن يرضاها الناس في حياتهم المألوفة . كانت تمثل طريقة معاملة الزوجة لزوجها ، وطريقة المغازلة والمرأة القروية والتاجر الساذج إلى غير ذلك . وأظهر مؤلف لهذا النوع هو كونجريف (١٦٧٠ — ١٧٢٩) وقد كتب وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ملهاة (العزب العجوز) ثم أعقبها بملهاة (الحب للحب) وتوج ملاهيـــه بمسرحية (طريق العالم) .

وتتلخص ملهاة (الحب للحب) التى مثلت فى أثناء الحرب العالمية الأخيرة مراراً : فى أن السير سامسون وعد أن يسدد ديون ولده الأكبر (فالينتين) إذا رضى أن يرث أخوه الأصغر (بن) ـ وكان فى البحرية ـ بدلا منه . ولكن (بن) نفسه رفض هذا العرض ، وعلى ذلك فكر السير سامسون فى أن يتزوج ووقع نظره على (أنجليكا) التى كانت متيمة بابنه (فالنتين) ولكنها لم تبح بحبها له وقد رضيت بأن تساير السير سامسون فى عواطفه ، ولكنها سارت بعيـــداً ، وبذلك تخلص فالنتين من مشروعات والده . و (طريق العالم) تدور حول حب (ميراول) للآنسة (ميلامنت) بنت أخى (لادى وشفورت) . وإذا تزوجت ميلامنت من غير رضاء عمتها تفقد نصف ثروتها .

كان كتاب ملهاة السلوك أو العادات يتأثرون خطا (موليير) ، ولكنهم أخفقوا فى محاكاته ، إذ لم يكن لهم ذوقه المرهف ، ولا قلمه البارع ولا فنه العظيم .

ثم جاء القرن الثامن عشر وهو قرن فقير فى الأدب وأخذت الطبقة الوسطى من الشعب تزداد نفوذاً ، ونفرت من هذا اللون من الملاهى الذى كان يصورها

فى صورة لاترضاها ، والذى كان محبباً للطبقة العليا من الشعب . وكان رد الفعل هو كتابة مسرحيات تصور حياة هذه الطبقة الوسطى وتعالج مشكلاتها فنشأت الملهاة العاطفية، ومثل هذه الملاهي لاترمى إلى مجرد الهزل والاضحاك ، وإنما تبغى التقويم الخلقى وإصلاح السلوك المعوج ، ومعالجة مشكلات الأسرة . وتبشيع المساوىء حتى ينفر النظارة من كل منظر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللفظية والاحتشام فى السلوك ، وهذا النوع من الملاهى يستدر الدموع أكثر مما يثير الضحك.

والعاطفة قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة ، وإذا تمثلت العاطفة فى صورة ضعف دلت على شفقة ولين لايليقان بالرجال ، ودلت على خور فى الإرادة وأحيانا على نفاق ، ولكن العاطفة قد تعنى شيئاً غير هذا كما ترى عند (ستيل) الذى كان يكره المبارزة ، والذى كان يؤمن إيمانا قويا بقيمة الإخلاص فى المحبة الزوجية .

وللملاهى العاطفية أثرها السيىء كما لها أثرها الحسن ، فمن آثارها السيئة أنها تقتل كل فرصة ممكنة للضحك الطليق ، ومن حسناتها عنايتها بمشكلات المجتمع ومحاولتها أن تجعل المسرح معبراً عن حلول لهذه المشكلات التى كانت تواجه الناس ، وقد جعلت من الأسرة والمنزل موضوعا ومكانا للملهاة على الرغم من أن ذلك يضيق الأفق أمام الكاتب وأمام الخيال .

عالجت المسرحية العاطفية كل المشكلات التى يعانيها المجتمع : الحب الكاذب ، النفاق ، الميسر ، الزوج المهمل لأسرته ، سيطرة الزوجة على زوجها ، الزوجة المستهترة ، الشبان الذين يتزوجون على غير رغبة آبائهم ، وقد استخدم (ستيل) هذا الموضوع القديم ليستنكر تحكم الآباء فى أبنائهم والزواج بالإكراه ، وعلى الرغم من أن الملهاة العاطفية نشأت فى إنجلترا واستعارتها فرنسا إلا أنها تطورت على يد الفرنسيين الذين كانوا يؤمنون بأن النفس الإنسانية خيرة بطبعها ، وبأن العواطف الساذجة تمثل الفضيلة أروع تمثيل ، وصار هذا النوع من الملاهى فى فرنسا باكيا حزينا ، وقد أغرم به الإنجليز وأقبلوا عليه ، وكان من المنتظر

أن تقوى الملهاة الانجليزية بعد هذا المزج ، ولكن الكتاب فى محاولتهم إثارة العواطف واستدرار الدموع بالغوا فى تصوير المواقف والشخصيات وبعدوا بعداً شديداً عن الواقعية ، وتكلفوا تكلفا كبيراً مما دعا أديباً مثل (جولد سميث) أن يخرج على هذا النوع من الملاهى ويعود إلى إثارة الضحك فى النظارة فكتب ملهاته « الرجل الطيب بفطرته » ، ولكنها أخفقت ، لأن الجمهور كان راغباً فى الملاهى العاطفية الحزينة ؛ ثم أعقبها بملهاة أخرى (تمسكنت فتمكنت) وقد استطاع أن يرغم الجمهور على الاستمتاع بها لما أوتيه من البراعة فى الحوار والحبكة وخلق جو رومانتيكى يذكر بجو ملاهى شكسبير ، لقد مزج فيها الذكاء بالعاطفة ولون بهما شخصياته وكلماته

وجاء على أثره « شريدان » وكتب عدة ملاه بارعة سيطرت على المسرح فى زمنه : منها : (المتنافسون) و (مدرسة الفضائح) و (الناقد) . وقد أوتى شريدان مقدرة فائقة فى تأليف المسرحية ، ولاقت ملاهيه نجاحا عظيما ، وعلى الرغم من كل ذلك فالقرن الثامن عشر كان قرنا فقيراً فى الأدب فضلا عن أن قليلا من الملاهى الانجليزية تستطيع أن تعيش أكثر من زمنها إذا استثنينا بعض ملاهى شكسبير وبرناردشو .

أما النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان عصراً زاهراً بالشعر وبالقصة ولم يهتم الأدباء فيه بالمسرح قليلا أو كثيراً . كان عصر الإبداعية فى أوجها ، وظهر فيه أمثال وردسورث وكيولريج وكيتس وشيلى وبيرون ، وهؤلاء كانوا انطوائيين يؤثرون العزلة والتفكير فى أنفسهم وعواطفهم الخاصة ، ومع هذا فقد حاول كل من شيلى وبيرون كتابة المسرحية ولكنهما أخفقا ، لأن الجمهور لم يقدر مزايا المسرحية الإبداعية ، وأقبل كل الإقبال على ماجلبته الحركة الإبداعية نفسها من القصص الجرمانية الحافلة بالمزعجات .

ولكن النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان مولد ذوق جديد فى الفن المسرحى ، وقد كان لظهور مسرحيات (إبسن النرويجى) أثر كبير على أدباء

انجلترا كما ذكرنا من قبل عند كلامنا على المدرسة الواقعية ، كما كان لاهتمام الملكة فكتوريا بالمسرح وفرض نصيب من الربح للمؤلف المسرحي حافز عظيم للإقبال على الكتابة المسرحية . أضف إلى هذا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية كان شديداً ، وقد وجد الأدباء فى المسرح خير معوان لهم على معالجة هذه المشكلات واقتراح أوجه الإصلاح ، وأول هذه الملاهى التى تقصد بها الإصلاح هى ملهاة (روبرتسون) « الطبقات » ، وتتلخص الملهاة فى أن (جورج دى ألروى) نجل المركيز (دى سانت مور) أحب راقصة تدعى (إيثر إكلس) ثم تزوجها على الرغم من معارضة أهله ومعارضة صديقه كابتن (هاوترى) الذى كان معجباً بليدى (فلورنس كاريرى) ويحاول اجتذابها إليه ورضاها عن حبه ، وبعد أن تزوج دى ألروى من إيثر إكلس بقليل استدعى إلى الهند لينضم إلى فرقته فى إخماد ثورة قام بها الهنود ، ثم أشيع أنه وقع أسيراً فى يد الهنود ، وأنه قتل واضطرت (إيثر) إلى العودة لبيت والدها . ثم وضعت صبياً وحاولت أن تنشئه تنشئة طيبة على الرغم من أن البيئة التى تعيش فيها لم تكن صالحة ، لأن أباها (إكلس) كان مدمناً على الخمر لا يرى إلا سكران ، وكانت تعيش معها فى المنزل شقيقتها (بولى) وهى فتاة لعوب مخطوبة لعامل من العمال يدعى سام جيردج يحترف السباكة ، ولم يكن مرتاحاً لما يظهره الكابتن (هاوترى) من علو وكبرياء .

وقد فكرت (إيثر) فى أن تعود للرقص كى تجنى شيئاً من المال يساعدها على تربية ابنها ، ولكن جدته المركيزة قد زارتها قبل أن تنفذ ما اعترمته وحاولت أن تأخذ الصبي لينشأ فى كنفها وفى جو يليق بمكانة أبيه الاجتماعية ، بيد أن إيثر رفضت ذلك رفضاً باتاً . ثم زارها الكابتن (هاوترى) بعد ذلك ورأى عربة المركيزة عائدة من بيت إيثر وحاول أن يستطلع ماجرى بينهما ، وبينما هو فى حديث مع بولى وخطيبها سام يعود (جورج دى ألروى) فجأة ويدخل حاملا وعاء اللبن ، وتظن بولى وسام أنه شبح ويختفيان تحت المنضدة . ثم تتبين الحقيقة من أنه لم يمت وأنه عاد تواً من الهند ، ويلح فى رؤية زوجته ، ولكنهم يخبرونه بأنها مريضة على إثر المناقشة الحادة بينها وبين أمه ، ويخبرونه كذلك بأنه صار

أبا ، ويحاولون إخبار (إيثر) بعودة زوجها من غير أن يفزعوها ثم يلتئم شمل جورج دى ألروى وزوجته .

وتبتدىء المسرحية منذ دخول (جورج) بوعاء اللبن .

وعلى الرغم من أن هذه الملهاة ليست من المسرحيات العظيمة ، ولكنها تحد تطوراً محسوساً فى تاريخ المسرحية ، لقد حاول (روبرتسون) أن يعقد موازنات بين الطبقة العاملة وبين الطبقة الراقية فى تصرفاتهم ، وفى آداب المائدة وفى لغة الحديث وما يرتكبه هؤلاء من الأخطاء ؟ وبين السذاجة والفطنة ، والطبيعة والتكلف ، وبين العواطف الفطرية والعواطف المهذبه ، وأثر البيئة الفاسدة فى النشأة ، ولقد وضعت هذه الملهاة المسرحية فى طريق النقد الاجتماعى واستمرت فى طريقها هذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم . أضف إلى ذلك أن (روبرتسون) حاول جهده أن يكون واقعياً فى الحوار ، فأطلق كل شخص باللغة التى يتكلم بها فى الحياة ، ولعل هذا من صميم المسرحية لأنها تعنى بإظهار الفروق بين الطبقات ، ولغة الحديث من أهم ما يميز طبقة عن طبقة فى انجلترا حتى يومنا هذا ، وقد اتجهت المسرحية منذ ذلك الوقت إلى المذهب الواقعى ، ومن هنا تظهر لنا ملهاة (الطبقات) فى تاريخ الدراما والمسرحية .

ومن الكتاب الذين دفعوا بالمسرحية الإنجليزية إلى الواقعية دفعة قوية بعد روبرتسون الأديب المشهور (جون جولزورذى) وقد لا يجد الباحث فى مسرحياته إلا حوادث معدودة مثيرة ، ويعرض علينا شخصيات مألوفة تراها كل يوم فى الطريق وفى المنزل وفى المصنع والمتجر ، ويتكلمون كما ينتظر الإنسان أن يتكلموا فى واقع الحياة ، وقد اختارهم عادة من بين أفراد الطبقة الوسطى من الشعب الإنجليزى ، ولكنه فى إختياره للحوادث والشخصيات قد أظهر براعة فائقة فى دقة الاختيار حتى ليبدو لنا ما فى الحياة من عبث وتناقض وقسوة واضحاً ظاهراً بقوة تجعله فى غالب الأحيان مفزعا .

ومن الذين كان لهم أثر قوى فى تاريخ المسرحية لا فى إنجلترا وحدها وإنما فى الأدب الغربى بعامة (ابرو) ويرجع هذا الأثر إلى مقدرته على معالجة مشكلات

الحياة ، تلك المشكلات التي يعانى منها المجتمع الحديث ، وإلى مهارته في تأليف المسرحية وإتقانه الحبكة والقصة والشخصيات إتقانا عظيما ، وإن أخذ عليه ما تزخر به مسرحياته من عواطف فياضة .

وقد ختم الملهاة الإنجليزية فى القرن التاسع عشر الكاتب المعروف (أوسكار وايلد) وملاهيه تحمل طابعه الشخصي ، وقد خرج فيها كثيراً عن الواقعية وكانت غايته بث المدمرة والمرح وتصوير عدم المسئولية المرحة ، ولم يتوخ أى عرض أخلاقي أو اجتماعي من ملاهيه ، وأشهرها « مروحة لادى وندومير » و « امرأة لا أهمية لها » و « الزوج المثالي » وتتلخص ملهاته (مروحة لادى وندومير) فى أن لورد (وندومير) تزوج فتاة عاطفية حساسة ، شديدة الاعتزاز بنفسها ، وإن لم تدرك أنها بنت السيدة (إرلين) ذات الحياة المشينة ، والمشاعر الإنسانية .

وكانت السيدة (إرلين) تفرض أتاوة على هذا اللورد السيء الحظ لعلاقة مريبة بينهما ، وقد طلبت إليه أن يدعوها إلى حفلة فى منزله ، بيد أن زوجته التى ترامى إلى سمعها ما بين هذين من علاقة انفجرت ثائرة وصممت على أن تضرب السيدة إرلين بمروحتها إذا تجرأت وحضرت حفلتها .

ولكن شجاعتها قد خانتها ، أو أن شعورها الرقيق منعها من أن تثير فضيحة عامة أمام ضيوفها فلم تنفذ ما اعتزمت عليه ، بيد أن اعتزازها بنفسها جعلها تعزم ألا تعيش بعد اليوم مع زوجها ، وتترك له رسالة قصيرة وتلجأ إلى غرفة شاب أعزب اعترف بأنه عشيقها .

ووجدت السيدة (إرلين) الرسالة ، وارتابت فيها ففضتها وقد زاد فزعها حينما أدركت أن قصة حياتها ستعاد ثانية (فى ابنتها التى لا تدرى أنها ابنتها) ، فتهرع إلى حيث ابنتها يدفعها الرعب فتجدها وحدها فى غرفة عشيقها .

وقد ناقشتها مناقشة طويلة غير مجدية ، وفى النهاية تمكنت من إثارة مشاعرها السامية واستطاعت أن تبعدها من هذه الحجرة . ثم تختبىء هى نفسها خلف إحدى الستائر فى اللحظة التى دخل فيها الحجرة لفيف من الشباب

الأرستقراطى المرح ، ويلح أحدهم المروحة ، وابتدءوا يخوضون فى سيرة (لادى وندرمير) وعلاقتها بصديقهم ، وإذا بالسيدة (إرلين) تتغلب على عرتها وتخرج إليهم مدعية أن المروحة تخصها هى ، وكانت تضحية قدمتها من أجل ابنتها التى تجهل أن السيدة « إرلين » أمها .

إن هذه الملهاة وغيرها من ملاهى (وايلد) ترجع بنا إلى ملاهى السلوك ممزوجة بالعاطفة مع براعة فى عرض الذكاء اللماح ، ولكن مصباح حياة أوسكار وايلد الادبية قد انطفأ سريعاً ، لما حدث له من مآس طوحت به بعيداً عن المسرح ، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حتى يومنا هذا فى قيمة هذه الملاهى فإن الجمهور لايزال يعجب بها كلما أعيد تمثيلها . ولعل أهم ما يسترعى الأنظار فى ملاهى « وايلد » هو قدرته العجيبة الفذة فى الحوار .

برناردشو :

وظهر كاتب مسرحى فى انجلترا الحديثة هو جورج برناردشو ، وقد امتد تاريخه المسرحى من سنة ١٨٨٥ إلى ١٩٥٠ ، لأن أول مسرحية ظهرت له هى (بيت الأرمل) فى سنة ١٨٩٥ ومنذ ذلك الوقت لم يفتر عن العمل للمسرح والكتابة له ، وقد اشتهر فى أول الأمر كناقد مسرحى يدبج كل سبت مقالة نقدية يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية لمدة سنوات ثلاث من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨ ، ونشر (خلاصة مذهب إبسن) سنة ١٩١٢ ، ويعد نقده ذخيرة عظيمة للنقد المسرحى .

وكانت مسرحياته الأولى تهدف إلى إصلاح المجتمع الإنجليزى ، وتبشيع ما فيه من أخطاء وآثام . فبيت الأرمل تعالج مشكلة منازل الفقراء وكيف يتحكم فيهم أصحابها ، و (مهنة مسز وارن) ١٨٩٤ تعالج مشكلة البغاء (والسلاح والرجل) تعالج حياة الجنود ومشكلة الحرب ، كان يتهجم على كل مايراه مخالفاً للعقل ، وكل مايعتقد فيه الجمهور الأبله ، لقد طرق موضوعات شتى محاولا نقد الأوضاع والمعتقدات الفاسدة فيها — نقد الأدب والفنون ، والطب ، والديانة

والسياسة ، والمفاسد الاجتماعية وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه : إنه أكبر محطم للشرور والمفاسد بإنجلترا فى العصر الحديث .

وقد تعلم من (إبسن) كيف يعد المسرح بالمناظر الحديثة ، وبالمناظر التى تسمح بالمناقشة والعمل معاً ، ولم يتعلم إلا قليلا ممن سبقه من كتاب المسرحية الإنجليزية إذا استثنينا اقتفاءه أثر (وايلد) فى طريقة الحوار الجذابة . على أنه خالف (وايلد) فى غايته من الملهاة، فالملهاة عند شو أداة طيعة لمعالجة كل مشكلات العصر الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية ، وقد وهب الأذن الموسيقية التى تميز مافى الكلام من ميزات مختلفة بعضها عن بعض ، وكانت صداقته لأستاذ (هنرى سوليت) العالم اللغوى وأستاذ الأصوات سبيلا لدراسة الطريقة التى يجعل بها الحوار طبيعياً فى نطقه وفى مغزاه .

وكانت له فى تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمداً طويلا ، ذلك أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة ، ويتخيلها كما تتراءى على المسرح وكما تتراءى فى أذهان النظارة ، ثم يعكس الصورة تحدياً منه الآراء المألوفة فى عصره فبدلا من رجل الحاشية الأنيق (كما كان يظهر فى الماضى) يظهر (شو) مسز (وارن) امرأة عملية عنيده ، وبدلا من الحارس الذى ينصرف من عمله فى حلته الجذابة الأنيقة يظهر برناردشو الجندى الذى يعرف الجوع والخوف والقذارة واليأس ، وكأن جميع شخصياته أقسمت ألا تستحى من إظهار الحقيقة عارية . ولا شك أن تأثير شخصياته فى الإصلاح كان عظيما .

وكانت أول مسرحية ارتفعت ببرناردشو إلى قمة الشهرة هى (كانديدا) وقد مثلت فى نيويورك أول الأمر سنة ١٩٠٣ فحفز ذلك الإنجليز على الالتفات إليه . وفى الطور الثانى من حياته المسرحية نراه يترك المشكلات العصرية قليلا ، ويتجه صوب التاريخ ، ويصور منه الشخصيات المتألقة متبعاً طريقته القديمة فى تصوير الشخصيات التى تكلمنا عنها آنفاً . فمثلا نجد الإنجليز فى أخريات القرن التاسع عشر يكادون يعبدون شخصية نابليون بونبارت فيأتى (برناردشو) فى ملهاته (رجل

القدر) ١٨٩٥ فيظهر صورة نقدية مضحكة لبونابارت يسخر فيها من العظمة والمثالية ، ونجده يفعل مثل ذلك فى مسرحيته (قيصر وكليوباطره) وقد درس روايتى شكسبير يوليوس قصر ، وأنتونى وكليوباطرة دراسة تامة ، وأخذ من كليهما ثم عكس الصورة كما أراد . وقد تضمنت مسرحيته (قيصر وكليوباطرة) مشكلة فلسفية ، وهى مدى تدخل إرادة الإنسان فى تكييف مصيره ، وقد خلص إلى أن إرادة الإنسان يجب ألا تقف مكتوفة مشلولة ، بل عليـــه أن يتدخل فى تكييف مصيره .

ثم تتابعت ملاهيه وكل واحدة تكاد تفوق ماقبلها ، وكل منها لها ميزة خاصة بها . وقد كتب عدداً غير قليل منها قبل الحرب العالمية الأولى ومن أشهر تلك الملاهى « مشكلة الأطباء » وفيها يسخر من الأطباء سخرية بالغة « ومصاهرة رديئة » تتخذ من التعليم موضوعا ، و « أندروكليس والأسد » تظهر اضطهاد روما للمسيحيين وتتخذ من الدين موضوعاً ، وعلى الرغم مما بها من تهكم وفكاهة فانها لاتفقد ميزتها فى تصوير تلك الحقبة وقد ظهرت سنة ١٩١٢ .

وقد ادعى بعضهم أن مسرحياته فى تلك الحقبة ليست إلا كلاما جميلا يفيض بالفكاهة والذكاء وأن الحركة قليلة ، ولذلك لا تعد تمثيليات ، ولكن هذا الادعاء مبنى على عـــدم فهم لمقدرته المسرحية . إنك تجد هذه الحقيقة ماثلة فى ملهاته (سيتزوج) سنة ١٩٠٨ حيث كان العمل — كما يفهم منه عادة — يختفى بينما ينشط الحوار ، وأفكار الشخصيات ، ويسيطر على أذهان النظارة واهتمامهم تمام السيطرة ، وهذا هو المقصود من مسرحيات (شو) إنها مسرحيات فكرة ، فهو يدعو جمهوره للمسرح كى يفكر لاليتمتع .

ونجده يطرق مشكلة إيرلندا واستقلالها فى ملهاة (جزيرة بول جون الأخرى) سنة ١٩٠٤ . وفى ملهاته (ماجوز بابارا) يصور فيها — على طريقته المعكوسة — أحد أصحاب الملايين من يملكون مصنعاً للذخيرة وابنته الضابطة فى (جيش الإنقاذ) Salvation Army ، وقد جعل (شو) موضوع هـــذه الملهاة اجتماعياً

وسياسياً وإنسانياً . والملهاة تكمن فى المفارقة الطريفة ، لجيش الإنقاذ يقاوم الميل إلى الحرب ، ووالد باربارا لايسعد ولا يثرى إلا إذا اشتعلت الحروب حتى يزداد إنتاج مصانعه ، فتلجأ إليه (مسز بينس) رئيسة جيش الإنقاذ كى يستعمل نفوذه فى الإتيان بخمسة أشخاص يتبرع كل منهم بألف جنيه ، وذلك لأن (لوردساكسماندر) قد تبرع بخمسة آلاف على شريطة أن يكمل المبلغ إلى عشرة آلاف، ومن المفارقات هنا أن هذا اللورد صاحب مصانع خمور ، وجيش الإنقاذ يحاول إنقاذ الفقراء ، بل المجتمع من الخمر ، فلنتصور إذاً رئيسة جيش الإنقاذ تأخذ تبرعاً من صانع الخمور لتحاربه به ، وتأخذ تبرعا من صاحب مصانع الذخيرة لتحاربه به بتكوين رأى عام ضد الحروب ، وهنا سر الملهاة . ويبدو أن (شو) لم يكتب شيئاً للمسرح فى خلال الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ولكنه فى سنة ١٩١٨ ظهرت ملهاته « بيت القلوب المحطمة » وهى ملهاة نقدية انتفع فيها بدراسته لمسرحية تشيكوف الروسى (بستان الكريز) وفيها عبر (شو) عن آرائه فى سخافات الشعوب الأوربية وعقم سياستها بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن الإنجليز لم يفهموا مغزاها فان (شو) قد برهن فيها على بصيرة نفاذة ، وعلى آراء ناضجة كانت نتيجة تفكيره الطويل وشعوره الحساس فى الحرب ومآسيها .

وفى سنة ١٩٢٢ أخرج مسرحية « جان دارك » وتعد أشهر مسرحياته على الإطلاق . وقد جعل من شخصية « جان » معبراً عن جميع أفكاره وآرائه الخاصة، ومع ذلك ظلت جذابة وشخصية إنسانية صادقة . ولقد بسط هذه الحوادث التاريخية المعقدة التى مرت بها جان دارك إلى ستة مناظر واضحة ممتازة ، وقد سمح أن تظهر شخصية أكثر (رومانتيكية) مما هو معتاد فى مسرحياته وأن تصبغ هذه المسرحية بصبغتها .

وظل برناردشو ينتج للمسرح حتى آخر حياته ، وكان فى نظر معاصريه شخصية فذة قوية . ولعل الأدب الإنجليزى لم يسعد بعد شكسبير بأديب تملك زمام اللغة الجميلة ودبج بها مسرحياته مثل (شو) ، بل لعل المسرح الإنجليزى

لم يعرف بعد شكسبير عملاقا اتسع أفقه ، وتعددت جوانب فكره مثل (شو) لقد قدم وحده للعالم مسرة ومتعة أكثر من أى إنسان آخر فى التاريخ .

وقد أخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب لأنه آثر الملهاة وحدها للتعبير عن أغراضه ، ولم يمس المأساة . وقد يقوده تألق الحوار فى بعض الأحيان إلى ماوراء حدود الفن المسرحي حتى ليصير المسرح ساحة للخطابة . ولم يعن برنارد شو بالزخرفة والألوان وتعدد المناظر ، وجمال الملابس ، لأن الغاية من مسرحياته هى الأفكار التى تعبر عنها شخصياته ، وليس الغرض المتعة .

كان (شو) واقعياً ولكن على طريقته الخاصة ، لقد كان يجرد الحقائق من كل ملابساتها حتى تبدو عارية أمام نظراته الفاحصة وحتى تبدو فى شكل مباين لما هى عليه فى مألوف الحياة وفى عقول الناس . ولنضرب مثلا بالديمقراطيـة ، فالناس يعتقدون « أنها حكومة الشعب ، قامت على يد الشعب من أجل الشعب » كما جاء فى حديث (بونجريس) فى مسرحية (شو) « عربة التفاح » واستمع إلى (شو) كيف يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة ، أو كيف يظهرها فى شكل آخر جد مختلف عن الأول .

« إنى أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء ، وأخبرهم أن لديهم التصويت ، وأنه يملكهم ، وفيه العزة والعظمة ، وأقول لهم : أنتم الأعلون ، استخدموا قوتكم ، يقولون : هذا حق ، فأخبرنا ماذا نفعل . فأقول لهم : استخدموا أصواتكم بذكاء وأعطوها لى ، فيفعلون . هذه هى الديمقراطية ، وإنها لشىء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن اللائقة بهم » .

إذا كان مايقول (بونجريس) فيه شىء من الصدق ، فإن الاعتقاد بأن الحكومة البرلمانية حكومة ديمقراطية بالضرورة فى حاجة ماسة إلى التصحيح ، والناس غير مستعدين لتصحيح معتقداتهم . إن (شو) كما ذكرنا آنفا يجيد السخرية والعبث بالأوضاع الفاسدة ، والآراء المشهورة الخاطئة ، وقد استخدم الملهاة لمعالجة كل مشاكل الحياة ولتصوير أعظم شخصيات التاريخ . لم يكن (شو) شاعراً مثل

شكسبير، ولكنه مع ذلك لا يقل فى المنزلة التى احتلها فى تاريخ الأدب عن شكسبير فيما يتعلق بالملهاة، لقد كان فى قدرته أن يستخدم أى أداة تهيأت له ليصنع منها ملهاة ناجحة، وملاهى (شو) كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقيا كما هو شأن ملاهى الأمزجة والطباع، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كما هو الحال فى ملاهى السلوك والعادات، بل إن (شو) كان يهدف فى ملاهيه إلى (الفكرة) وسيطرة الذكاء الإنسانى على العالم الذى نعيش فيه. وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا النوع من قبيل الدعاية لفكرة معينة والعمل على ترويجها، أو من قبيل ملاهى المشكلات، ولكنه ليس كذلك، لأنه لا يعمد إلى مشكلة فردية. بل يفكر فى مشكلات الإنسانية بعامة، ويجعل موضوع ملهاته الصراع بين وجهتى نظر حول موضوع واحد، ومسألة إنسانية واحدة، إنه كان يغوص إلى الأعماق ليكشف عن أسرار الإخفاق والفساد، وقد أخذ عليه — لذلك — أن شخصياته فيها جمود ويسمى لقلب أوضاع ذلك المجتمع الفاسد، لا بتغيير ظاهرى لا يأتى بالإصلاح المنشود بل يصل إلى الأعماق ويعالج المشكلة من أساسها. وقد يجعل هذا ملاهيه تحمل طابع المآسى، بيد أن قدرته العجيبة على الحوار، وذكاءه اللماح أعطيا هذه الشخصيات الحرية فى العمل والتعبير مما جعل مسرحياته تدخل ضمن الملاهى لا المآسى،

ولقد تنبه (شو) إلى منافسة القصة للمسرحية فأخذ يغزوها فى دارها ويستعمل أسلحتها، ومن أهم أدواتها — كما نعلم — العناية بالتفصيلات، وقد تميزت مسرحيات (شو) عن غيرها بكثرة ما فيها من تفصيلات ودقائق وأوصاف كاملة وصور واضحة أكثر مما كان يسمح به عادة فى المسرحية، ولقد أصبح ذلك من تقاليد المسرحية الواقعية الحديثة، وأقبل الجمهور على مسرحياته لا ليراها ممثلة على المسرح فحسب، بل ليقرأها ويتمتع بها، وبذلك وطد أركان المسرحية الأدبية الحديثة وأوجد لها جمهوراً غفيراً من القراء لا يقل عن قراء القصة الطويلة، وإن كان الذين قلدوه فى هذا المنهج قد استعاضوا بالتوجيه المسرحى عن إنطاق الشخصيات بما يختلج فى صدورهم من أفكار، وطالت مقدمات مسرحياتهم، وهذا دليل العجز، ولكن الذنب لا يعود إلى (شو) وطريقته، بل يعود فى الغالب لنقص فى كتاب المسرحية، والحديث عن (شو) يكاد لا ينتهى، بيد أنى لا أستطيع

الاسترسال فى دراسة ملاهيه بالتفصيل، فذلك مما لا يحتمله هذا البحث العام وبحسبي أن أسوق مثلا على طريقته فى معالجة المسرحية .

وهاك نموذجا قصيراً من أحد فصول ملهاته (جان دارك) تتبين منه طريقته الفذة فى إدارة الحوار، وما يزخر به من آراء متباينة تنطق بها شخصياته المختلفة، إنه هنا يعالج مشكلات دينية ويوضح لنا جمود رجال الدين القدماء فى آرائهم وحرصهم على سلطانهم ، ويتهكم بهم فى سخرية لاذعـــة تجرى على لسان جان دارك .

وتتبين منه كذلك أنه ليس ثمة تمثيل ، وإنما ذكاء يقارع ذكاء ، وفكرة تعارض فكرة، فلا توجد حركات أو إشارات أو حوادث متتابعة تثير الاهتمام وتحرك المشاعر . وإنما أفكار تحث العقل على التأمل ، ومعاودة النظر فيما ألف من أمور ، وما تواضع عليه الناس من معتقدات .

« تدخل جان دارك مقيدة بالسلاسل فى عقبيها تحرسها شرذمة من الجنود الإنجليز ومعهم الجلاد ومساعدوه ويقودونها إلى كرسى حجرى أعد لتجلس عليه السجينة ، ثم يقفون خلفها بعد أن يفكوا عقالها . كانت تلبس حلة سوداء من حلل الرجال ، وكان لونها شاحباً من طول سجنها وطول استجوابها الذى سبق المحاكمة بيد أن نشاطها مازال موفوراً ، وقد اتجهت نحو هيئة المحكمة فى جرأة غير متأثرة بما بدا على وجوههم من عبوس ، وما يبعثه منظرهم من هيبة » .

المحقق : اجلسى ، ياجان ! (فتجلس على الكرسى الحجرى) إنك تلوحين شاحبة الوجه اليوم ، ألست على مايرام ؟ .

جان : أشكرك كثيراً ، إنى على مايرام ، ولكن الأسقف أرسل لى شبوطا (نوع من السمك) فأمرضنى .

كوشون : إنى آسف لقد طلبت منهم أن يرسلوه طازجاً

جان : لقد أردت الإحسان لى ، ولكنه نوع من السمك لا يلائمنى ، لقد ظن الإنجليز أنك تحاول قتلى مسمومة .

كوشون ، والقسيس معا : ماذا ؟ لا ياسيدى .

جان : (مستمرة) : إنهم مصممون على حرقى باعتبارى ساحرة وقد أرسلوا طبيبهم ليشفينى ، ولكنه منع من أن يحجمنى لأن هؤلاء المغفلين يعتقـــدون أن سحر الساحرة يذهب إذا نزل منها دم عن طريق الحجامة ، ولم يفعل شيئا سوى أن نعتنى بأقذع الالفاظ وأسفلها . لماذا تتركوننى فى يد الإنجليز ، يجب أن أكون فى يد الكنيسة . ولماذا تربط قدماى بالسلاسل ، وتربط السلاسل فى كتلة ضخمة من الخشب ؟ أتخشون هربى ؟

دى استيفى : (بعنف) : امرأة ! ، ليس من حقك أن تسألى المحكمة إنما أنت هنا كى نسألك نحن .

كورسياس : ألم تحاولى الهرب بالقفز من البرج على ارتفاع ستين قدماً حينما كنت غير مقيدة القدمين ؟ إذا لم تستطيعى الطيران كساحرة كيف إذاً لا تزالين حية حتى الساعة ؟ ؟

جان : ربما لأن البرج لم يكن مرتفعاً حينذاك ، لقد ظل يرتفع كل يوم منذ بدأتم تسألوننى عنه .

دى استيفى : لماذا قفزت من البرج ؟

جان : كيف عرفت أنى قفزت ؟

دى استيفى : لقد وجدوك راقدة فى الخندق . لماذا تركت البرج ؟

جان : لماذا يحاول أى إنسان أن يترك السجن إذا استطاع أن ينطلق ؟

دى استيفى : لقد حاولت الهرب .

جان : طبعا لقد حاولت الهرب ، ولأول مرة ، اذا تركت باب القفص مفتوحاً فلابد أن يهرب الطائر .

دى استيفى : (واقفا) ان هذا اعتراف صريح بالكفر . إنى ألفت نظر المحكمة إلى ذلك .

جان : أتسمى هذا كفراً ؟ هل أنا كافرة لأنى حاولت الهرب من السجن ؟

دى استيفى : بكل تأكيد ، إذا كنت فى يد الكنيسة ، وحاولت متعمدة أن تخلصى نفسك من يدها ، فإنك تعتبرين هاجرة للكنيسة ، وهذا كفر .

جان : إن هذا هراء كبير ، لن يفكر هذا التفكير إلا المغفلون .

دى استيفى : أتسمعون أيها السادة كيف تهيننى هذه المرأة وأنا أؤدى وظيفتى (ثم يجلس فى غضب) .

كوشون : لقد أنذرتك قبل ذلك يا جان ، إنك لن تخدمى نفسك بمثل هذه الإجابات الوقحة .

جان : ولكنك لن تتفوه بالسخف ، إنى أكون معقولة إذا كنت معقولا .

المحقق : إن هذا ليس نظاماً ، لقد نسيت أيها السيد المدعى ، أننا لم نبدأ التحقيق رسمياً بعد ، ولن نسأل المتهمة إلا بعد أن تقسم على الإنجيل أن تقول الصدق وحده .

جان : إنك تقول لى هذا فى كل مرة ، ولقد قلت مرة بعد أخرى ، إننى سوف أفضى لكم بكل ما يتعلق بهذه المحكمة ، ولكننى لا أستطيع أن أفضى لكم بالحقيقة كاملة ، فالله سبحانه لن يسمح بأن أخبركم بالحقيقة كلها ، لأنكم لن تفهموها إذا أخبرتكم بها، فهناك مثل قديم « بأن من قال الصدق كله فليتأكد من أنه سيشنق » ، لقد سئمت من هذه المناقشة ، لقد خضناها تسع مرات من قبل ، لقد أقسمت من قبل ، ولن أقسم بعد ذلك .

كورسيلس : سيدى الرئيس يجب أن تعذب .

المحقق : هل تسمعين هذا يا جان ؟ إن هذا يحدث للمعاندين المكابرين ، فكرى قبل أن تجيبى ، هل شاهدت آلات التعذيب ؟

الجـــلاد : إن الآلات مستعدة يا مولاى ، ولقد رأيتها .

جان : إذا مزقتمونى إربا إربا حتى تفصلوا روحى عن جسدى ، فلن أقول لكم أكثر مما قلت من قبل ، ماذا عساى أقوله لكم كى تفهموه ؟ ،

ثم إننى لن أتحمل التعذيب ، فإذا عذبتمونى فسأقول ما تشاءون حتى توقفوا الألم ، ولكننى سأسترجعه بعد ذلك فما الفائدة إذاً ؟

لادفينو : إن لهذا الكلام مغزى ، يجب أن نبدأ بالعطف .

كورسيلس : ولكن التعذيب معتاد وتقليد متبع .

المحقق : ولكن يجب ألا يطبق من غير حساب ، إذا اعترفت المتهمة طواعية ، فلن يكون ثمة مسوغ لاستخدامه .

كورسيلس : ولكن هذا غير مألوف ، ويخالف النظام ، لقد رفضت أن تقسم .

لادفينو : هل تريد تعذيب الفتاة لمجرد اللذة بالتعذيب ؟ .

كورسيلس : ليست لذة ، ولكنه القانون ، إن هذا مألوف إننا نفعله دائماً .

المحقق : ليس الأمر كذلك ، إلا إذا قام بالمحاكمة قوم لا يدركون مهمتهم القانونية .

كورسيلس : ولكن المرأة كافرة ... أؤكد لك أننا نقوم بالتعذيب دوما وهو تقليد متبع .

كوشون : لن نقوم به اليوم إذ لم تكن ثمة ضرورة ، فلنقف عند هذا الحد . لن أدع الناس يقولون إننا ابتدأنا باعتراف مغتصب ، لقد أرسلنا خير وعاظنا، وأطبائنا ليضرعوا إلى هذه المرأة حتى تنقذ روحها وبدنها من النار ، ولن نرسل الآن الجلاد ليلقى بها فى الجحيم .

كورسيلس : إنك رحيم يا مولاى ، لا ريب ، ولكنها مسئولية عظيمة أن نخرج على ما جرى عليه العرف .

جان : إنك لأبله عجيب أيها السيد . قانونك أن تفعل ما فعلت آنفا ، أليس كذلك ؟ .

كورسيلس : أيتها المتحللة ! أتجرئين على أن تدعينى أبله ! ! .

المحقق : صبراً صبراً أيها السيد ، سوف يقتص لك عاجلا .

كوشون : دعونا من هذا ، إننا نضيع وقتنا سدى فى أمور تافهة . يا جان سأطرح عليك سؤالا خطيراً ، وخذى حذرك حين تجيبين عليه لأن حياتك ونجاتك فى خطر وتتوقفان على إجابتك .

على الرغم مما قلت أو فعلت ، أيا كان هذا طيبا أو خبيثا ، أتقبلين حكم الكنيسة ؟ وعلى الأخص ما يقال وما يفعل هنا فى هذه المحكمة ، وما يوجهه إليك المدعى . أتسلمين أمرك لرجال الكنيسة وتفسيراتهم الملهمة ؟

جان : إنى من رعايا الكنيسة المخلصين ، سأطيع الكنيسة .

كوشون : (ينحنى إلى الأمام فى رجاء) ستفعلين ؟

جان : على شرط ألا تأمر بالمستحيل .

وهكذا يسير هذا الحوار الذى ينتهى بأن تأمر هذه المحكمة بحرق جان دارك ، ولم يستطع رجالها أن يفهموا الأمور على حقيقتها واتهموها بالسحر والشعوذة . وكم كنت أود أن أنقل بقية هذا الحوار وما فيه من إجابات مفحمة فاهت بها جان دارك وجبهت بها رجال الكنيسة الذين أبدوا تعسفا ، وصلابة فى الرأى .

وعلى الرغم من أن الحوار هنا يطول والحركة تنعدم فإن طريقة الحوار ضمنت لمثل هذه الملاهى التى وضعها (شو) الجاذبية والفتنة ، وكان إقبال الجمهور عليها عظيما .

إن الناس يذهبون إلى المسرح ليتمتعوا وليقضوا وقتا مرحا ، ولكن (شو) يدعوهم إلى المسرح ليفكروا ، وهذه ميزة ملاهيه .

ولقد ذكرنا آنفا شيئا عن الحركات التى ناهضت الواقعية فى المسرح ، وأن تلك الحركات قد لاقت بعض النجاح سواء كانت مسرحيات تاريخية أو شعرية . ولكن ذلك لم يمنع المدرسة الواقعية من المضى فى طريقها ؛ ومن أعلامها الذين أسهموا فى الملهاة الواقعية وتطورها واكتسبوا إعجاب الجماهير ، وخلدوا اسمهم فى تاريخ الأدب (سومرست موم) الذى ولد سنة ١٨٧٤ بباريس حيث كان يعمل

والده أميناً بالسفارة البريطانية وكان يحذق عدة لغات ودرس الطب واشتغل به ، وظل يعمل حتى توفى فى ديسمبر ١٩٦٥ ، وإن هجر المسرحية منذ مدة ، وصار نتاجه وقفاً على القصة ، وسنتكلم عن مسرحيته الدائرة فيما بعد ، وقد ثبت قدميه فى الأدب المسرحى بملهاته (زوجة قيصر) سنة ١٩١٩ وأعقبها بملهاته (المنزل والجمال) ، ويصور فيهما الحياة الأنيقة تصويراً ممزوجا بالسخرية والتعليق ، وتلتهما ملاه عمدت إلى تصوير حياة الأثرياء المتعطلين ، وأروع هذا الصنف ملهاته (الدائرة) سنة ١٩٢١ ، وفيها بلغ القمة فى تصوير الشخصيات وفى الحوار بينما ملهاته (أحسننا) سنة ١٩٢٣ تعرض عالما فظا قاسيا فاسداً . وفى بعض الأحيان نشعر أنه يعود إلى مسرحيات « عودة الملكية » ، ولكن ينقصه المرح ويكره هذه الدمى التى همها إلقاء النكات المتكلفة ، واضطر (موم) أن ينافس كاتبا احتل مكانة مرموقة فى عالم المسرحية هو (نوئل كاوارد) ومن ملاهيه الخفيفة (ملائكة سقطت) ١٩٢٥ ، و (فضيلة سهلة) ١٩٢٦ .

وقد ظهر غير هؤلاء الأعلام من كتاب المسرحية الواقعية عدد غير قليل ولكن لا يمكننا أن نواصل سرد أسمائهم ، وأسماء ملاهيهم فإن ذلك يطيل البحث على غير ما نريد .

طبيعة الملهاة :

الملهاة هى أكثر ألوان الأدب انتشاراً ، وأعظمها رواجا ، ولقد طغت فى العصر الحديث على المأساة حتى لقد صرح (أولدس ها كسلى) بأنه لم يعد للمأساة مجال فى الأدب الحديث ، وإن كان يعز عليه أن تزول ، لقد وجد الأدباء أن الملهاة أداة طيعة ، وإن النكتة والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبر أعمق أغوار الأفكار والعواطف ، وأن تخلق — ولو لحظات معدودة — جواً من الانسجام والسرور بين رجال تباينت مشاربهم ، وشخصياتهم ، وأخلاقهم ، وتشاحنوا بغضب وقسوة فى السياسة وفى ميدان الإصلاح .

وتختلف الروح المرحة من شخص لآخر فى نوعها ودرجتها ، وهى موهبة

نستطيع الكشف عنها بشيء قليل من الصبر والأناة لدى معظم الناس ، بل نستطيع أن نقول لدى جميع الناس. ولكنها كـكل المواهب الإنسانية لا توجد تامة النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحتفظ بها نشطة فى أنفسنا ، أو نستجيب بها لمرح الآخرين وروحهم الفكهة من غير مجهود من الخيال .

والفكاهة نوع من الشعر ، تنبع طواعية وكاملة من العقل ، ولكنها لا تنمو فى الرءوس الخاملة ، ولا فى الجماعة ذات العقول المشـوشة المضطربة ، وليس فى الطبيعة شىء معين نجزم بأنه مضحك لذاته ، ولكن هذا يتوقف على نظرتنا إليه ، وعلى ما نستطيع أن نستخرج منه ، وقد نرى فى شىء ما ما يثير الضحك والمرح حين ننظر إليه بادىء ذى بدء فإذا أمعنا النظر تبين لنا ما يكمن فيه من مآس مفجعة .

وعلى هذا فيجب ألا يكتفى الأديب بالنظرة السريعة الظاهرية ، وإنما عليه أن يغوص إلى الأعماق ليكتنه السر ، ويكشف عن الحقيقة ، ونستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى فى كل فن هى أن يكون المرء ذا بصيرة نفاذة وذا رؤى وخيال ، فإذا وجدت البصيرة والرؤية والخيال وجد الفنان ، حتى ولو لم يستطع التعبير عما رأى أو تخيل بما يسمى الفن المعبر أو الخالق .

وقد يكون شكل الملهاة الخارجى قصصياً أو وصفياً ، أو مسرحية أو مقالة ، وقد تحدث من غير كلام ألبته فى صورة أو تمثال أو رقص ، ولكنها فى معظم حالاتها تتمثل فى لون من ألوان الأدب وتتميز عن كل ألوان الأدب بفلسفتها لا ببنائها وشكلها الخارجى ، فهى — قبل كل شىء — مزاج فكرى ، أى أنها تتوقف على نظرة الكاتب إلى الحياة ، وهناك نوعان من المزاج الفكرى : المأساة والملهاة ولا ثالث لهما .

أجل ! إن ثمة صيغة ممتازة من المسرحيات أخذت طرفاً من السمات الظاهرية السطحية من كل من المأساة والملهاة ولكنها لا تمت إليهما بنسب ، ولا يوجد

فيها شيء من روحهما أو فلسفتهما تلك هي المأساة المرحة Tragi Comedy وهو نوع محبب لدى الأدباء الذين يهدفون إلى إرضاء جمهورهم، ويرون أنه لا بأس أن يجد النظارة في القصة أو المسرحية ما يؤلمهم ويفزعهم ظاهرياً لا جدياً ، ثم ينتهي الأمر في الفصل الأخير نهاية سعيدة . ولكن هل كل مسرحية تنتهي نهاية سعيدة ملهاة ؟ ، وهل كل ما يبعث الرحمة والخوف مأساة ؟ . ذلك ما سنكشف عنه بعد قليل إن شاء الله .

اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من بني جنسه هو أساس المأساة ، وقد يبدو غريباً أن تنتهي المأساة بالموت عادة ، وقد يتساءل المرء : لماذا نقرأ كتباً تغص بالمفجعات وتستدر الدموع ، أو لماذا نذهب إلى المسرح لنشاهد تمثيلية تملأ قلوبنا حزناً وتعاسة ؟ أليس هذا منافياً للتربية الخلقية حين نشجع في أنفسنا وفي غيرنا هذه النظرة اليائسة المنهزمة إلى الحياة ، ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون قد هاجم المأساة ولم يقرها حين كان يشرع للتربية المثالية في أثينا .

بيد أن الجواب على كل هذه الأسئلة واضح ، وهو أننا لا نستطيع أن نرى الطبيعة الإنسانية في أوج عزها وعظمتها وقوتها وجهادها في سبيل البقاء والمجد إلا إذا رأيناها وحيدة مجردة من كل ما يريحها ويحميها ، متروكة لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة من غير أن تمتد إليها يد مساعدة . وبهذه النظرة نرى أبطال المآسي الكبرى : برمثيوس ، وميدا ، وهاملت ، ولير ، وغيرهم .

وفي هذا المقياس الحقيقي الذي تقاس به المأساة ونستطيع به أن نحكم لها أو عليها ، فإذا كانت النهاية تجلب لنا التعاسة ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة سوداء قاتمة يائسة منهزمة ، فإما أن تكون قد أخفقت في تحقيق غايتها ، أو نكون نحن قد أخفقنا في إدراك هذه الغاية . ولكن إذا جعلتنا نجدد الآمال ونغفر الأخطاء ونتجاوز عن العقبات ، ونقف أمام الشدائد أقوياء ، ونحب ونحتمل ونجدد الرجاء في الحياة حين تتحطم بين أيدينا ، فهنا تكون المأساة قد بلغت غايتها الحقة وأدت رسالتها ، وهي الكشف عن العظمة والانتصار للحياة الطيبة كما يقول شيلي .

وإذا كان ثمة اعتزاز من الإنسان بنفسه فهنالك كذلك التواضع ، فالإنسان حيوان اجتماعى ، يحب الاختلاط بسواه من الناس، وهو ابن بيئته ومجتمعه الذى يعيش فيه ، يشكل إرادته وشخصيته تبعاً لها مختاراً أو مضطراً ، وكذلك يشكلها تبعاً للقوانين العامة للطبيعة ، ولا يمكن أن نقنع فى الحياة بفرديتنا ، بل لابد أن نهتم بمصائر الآخرين ونقف عليها ونميزها ، فإذا اعتقدنا أنه لا يوجد إنسان عظيم بذاته جعلنا هذا الاعتقاد ننظر إلى صفاتنا الشاذة نظرة متواضعة ، ولا نغالى فى تقديرها ، والتمسك بها طول حياتنا حتى الموت معتقدين أنها ثمينة ، ولكن ننظر إليها على أنها سمات فردية لا تتصل بالمجموع الذى نعيش فيه. وهذا هو أساس الملهاة ، وسنعود إلى التوسع فى هذه النقطة بعد قليل .

ومن الأمور التى يثيرها بحثنا فى الملهاة الضحك ، ويعتقد الإنجليز أن الملهاة يجب أن تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، وأن تنتهى نهاية سعيدة ، متأثرين فى الشرط الثانى بملاهى شكسبير . وللضحك ولا ريب علاقة وثيقة بالملهاة ، ولذلك استرعى أنظار كثير من الفلاسفة ، وأخذوا يبحثون عن أسبابه وعلله ، ووجدوا أن الضحك عادة إنسانية غريبة ، وقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، فقد انتهى بعضهم إلى أنه تعبير عن القسوة والوحشية ، وبعضهم يقول : إنه علامة الهزيمة،ويقرر آخرون بأنه ظاهرةجسمية ، فشيلوك فى(تاجر البندقية) يقول : أليس إذا زغزغتنى ضحكت ؟ ، وكثير من الناس يضحكون فى الجنازات والمناسبات الحزينة ، ومن المعتاد أن يضحك الإنسان أمام المفزعات الشديدة ، أو إذا أصيب فجأة بمصيبة عنيفة قاسية . وهذه الأمثلة ولا شك تشير إلى الضحك على أنه تعبير طبيعى اضطرارى .

ولكن ثمة ضحكاً اختيارياً بجانب هذا الضحك الطبيعى يأتى حين نعتقد أن هناك شيئاً مضحكاً ، ويظهر حين نشاهد المفارقات والشذوذ فى التصرفات الإنسانية ، ولا شك أن نجاح كثير من الملاهى يتوقف إلى حد كبير على قدرة الكاتب والمخرج فى إثارة الضحك لدى النظارة ، ولكى نفهم علاقة الضحك

بالملهاة علينا أن نتعمق قليلا فى فلسفة الضحك ، ونعرف ما يضحك وما لا يضحك .

يقول « برجسون » : لا مضحك إلا فيما هو إنسانى ، فقد يكون المنظر الطبيعى جميلا خلابا رائعاً ، أو يكون تافهاً قبيحاً ، ولكنه لا يكون مضحكا أبداً ، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا ألفينا لديه وضعا إنسانيا ، أو تعبيراً إنسانيا . وقد نضحك من قبعة ، بيد أن ما يضحكنا فيها آنئذ ليست مادتها التى صنعت منها ، وإنما الشكل الذى فصلها عليه الإنسان . وقديما تنبه الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة فعرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك ، وكان فى وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان مضحك » ولئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد ، فلشبه فيه بالإنسان ، أو للطابع الذى يسمه به إنسان ، أو الاستعمال الذى يستخدم فيه .

ولا يمكن للضحك أن يحدث أثره إلا إذا صادف نفسا منبسطة غير مكترثة هادئة غير منفعلة ، فألد أعدائه الانفعال ، وليس معنى هذا أننا لا نضحك من امرىء يبعث فينا الشفقة أو يثير لدينا المحبة ، ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات ، فالانفعال والضحك لا يجتمعان .

إن الإنسان إذا فكر فى كل ما يقال وكل ما يفعل فى الحياة . وعنى به عناية تامة صار أخف الأمور ذا وزن فى الحياة ، ومر عليها لون قاس قاتم ، ولكنه إذا وقف من الحياة وقفة الذى لا يبالى فسوف يرى كثيراً من مآسى الحياة تنقلب أمام ناظريه إلى مضحكات ، ولكى نتصور الشىء مضحكا لا بد أن نكون على صلة عقلية بسوانا ، فنحن لا نتصور المضحك فى حالة شعورنا بالعزلة ، لأن الضحك فى حاجة إلى صدى ، فضحكنا دوما ضحك جماعة . ولعله اتفق لك أن كنت فى قطار أو مطعم فسمعت الناس يتبادلون حكايات ، ولا بد أن حكاياتهم كانت مضحكة ، لأنهم كانوا يضحكون ، وكانت تضحكك أنت لو كنت فيهم ، ولهذا لم تشعر بحاجة إلى الضحك لبعدك عنهم .

وكثيراً ما قيل : إن ضحك المشاهد المسرحية يكون على أشده كلما كانت القاعة أغص بالناس، وكثيراً ما لوحظ كذلك أن بعض الآثار المضحكة تستعصى على الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لأنها متعلقة بعادات مجتمع خاص وبأفكاره . فلكى نفهم الضحك إذاً يجب أن نرده إلى بيئته الطبيعية ، وهى وظيفة اجتماعية .

ولكن ما الذى يجعل الشخص مضحكا بعد أن عرفنا الحالة النفسية التى يجب أن يكون عليها الضاحك ؟ إن فى الإجابة على هذا السؤال إلماما بالمشكلة عن كثب ، وفيه الوصول إلى فلسفة الضحك ، وقبل أن نجيب عليه يجدر بنا أن نضرب بعض الأمثلة .

تصور رجلا يركض فى الشارع ، فيتعثر فيسقط فيضحك المارة . ما أظنهم كانوا يضحكون لو بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بمحض اختياره ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض على غير إرادة منه . وإذا فليس تغيير وضعه بغتة هو الذى يضحك ، ولكنه ما ليس إراديا فى هـــذا التغيير . فلعل حصاة فى الطريق هى التى سببت سقطته ، وكان عليه أن يغير سلوكه أو يحيد عنها بيد أنه لنقص فى مرونته ، أو لذهول فى حواسه ، أو عناد فى جسده ، أو لصلابة أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته فى مزاولة الحركات ذاتها ، بينما كانت الظروف تقتضى شيئا آخر ، ولهذا سقط الرجل ، فضحك المارة .

وإليك الآن شخصا آخر يعنى بأموره الصغيرة فى انتظام رياضى ، فيأتيـــه مازح خبيث يزيف من حوله الأشياء التى يستعملها ، فيغمس الرجل قلمه فى محبرته فإذا المداد طين ، أو يهم بالجلوس على كرسى يعتقد أنه متين فيسقط على الأرض بينما كان ينبغى له أن يوقف الحركة أو يحورها ، وهكذا نرى أن الذى يقع ضحية المزاح هو فى موقف شبيه بالراكض الذى يسقط فهو يضحك للسبب نفسه ، والمضحك فى الحالتين هو «صلابة آلية» حيث كان ينبغى أن توجد مرونة إنسانية حية يقظة ، وليس بين الحالتين من اختلاف إلا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ،

بينما كانت الأخرى صناعية ، والمار فى الحالة الأولى يشاهد فحسب ، والمازح الخبيث فى الحالة الثانية يجرب .

غير أن الذى أدى إلى النتيجة فى الحالتين إنما هو ظرف خارجى ، فالمضحك هنا إذاً عرضى ، وهو موجود على سطح النفس — إن صح هذا التعبير — ولكى ينفذ إلى الداخل ينبغى أن تصبح الصلابة الآلية فى غير حاجة إلى حاجز موضوع أمامها صدفة أو عمداً حتى تظهر ، بل تستمده من ذاتها بعملية مستعدة للظهور إلى الخارج دائما .

تصوروا إذا ذهنا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل كاللحن الذى يتأخر عن موكبه؛ تصوروا امرءاً لا مرونة فى حواسه وعقله ، يرى ما لم يوجد بعد ، ويسمع ما لم يصوت بعد ، ويقول ما لا يوافق المقام ، أى أنه لا يتلاءم مع وضعه الراهن وإنما يتلاءم مع ظرف خيالى محض . إن المضحك فى هذه الحال يكون موجوداً فى الشخص نفسه ، فالشخص هو الذى يقدم له كل شىء : المادة والصورة والعلة المناسبة ، وذلكم هو الذاهل .

فلا بدع أن أغرى « الذاهل » قرائح مؤلفى الملاهى ، ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد ، فهناك قانون عام رأينا أحد تطبيقاته ، وفيه بعض الإجابة عن السؤال الذى طرحناه آنفا ، ويمكن أن يصاغ بالصيغة الآتية : « حين يكون المضحك ناشئا عن سبب ما فإنه يزداد إضحاكا بنسبة ما نرى سببه طبيعيا » ، إننا نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يشتد اذا نشأ وترعرع على مرأى منا ؛ فعرفنا أصله ، واستطعنا أن نبنى تاريخه من جديد .

ولكى تروا مثالا واضحا على هذا تخيلوا امرءاً جعل قراءة قصص الحب والفروسية ديدنا له . لقد جذبه أبطاله وفتنوه ، فصار ينطلق إليهم بفكره وارادته شيئا فشيئا ، ثم ها هو ذا يسير بيننا كالذى يسير فى نومه . لاشك أن أفعاله هذه من الذهول ؛ ولكنه ذهول مرتبط بسبب معروف لدينا . إن السقوط

سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط فى بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر ، وبين من يسقط فيها لأنه تخيل بها نجما فاستهدفه .

فما أعمق المضحك فى شخصية جامحة فى الخيال ، وفكر عالق بالأوهام ! ! ، ومع هذا فإن المضحك العميق يلتقى بالمضحك السطحى عند فكرة الذهول . إن هذه النفوس الخالية ، وهؤلاء المأفونين والمجانين المنطقيين يضحكوننا بهزهم نفس الأوتار التى يهزها فينا ضحية المزاح أو المتعثر فى الطريق ؛ إنهم كذلك راكضون يسقطون ، وسذج نتفكه بهم ، إنهم طلاب مثل أعلى يتعثرون بالواقع ، وحالمون أغرار تعبث بهم الحياة ، ولكنهم ذاهلون قبل كل شىء . وإنما يمتازون عن سواهم بأن ذهولهم مرتب منتظم حول فكرة مركزة .

ثم أليست بعض العيوب الخلقية الموجودة فى طباع بعض الناس تشبه الى حد ما صلابة الفكرة بالنسبة للفكر ؟

إن العيب سواء كان آفة فى الطبيعة أم تصلبا فى الإرادة لشبيه فى الغالب باعوجاج النفس . أجل ! إن ثمة عيوبا تستقر فيها النفس فى قرار عميق ، مع كل ما تحمل فى ذاتها من قوة مخصبة ، وتلك عيوب تدعو الأسى ولكن العيب المضحك فينا يرى على العكس من ذلك ؛ يأتينا من الخارج كأنه إطار معد ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا نعقده نحن ولكنه هو الذى يبسطنا .

وهذا من الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فإن المأساة حين تصور لنا أهواء وعيوباً لها اسم ، تدمجها فى الشخص إدماجاً تاماً ، حتى ننسى أسماءها ، وتنمى لدينا صفاتها العامة فلا نفكر فيها قط ، بل نفكر فى الشخص الذى يستوعبها وتمثلت فيه ، ولهذا نرى أن اسم المأساة لايكاد يكون إلا اسماً علماً فهى تصور أفراداً معينين تميزوا بصفات خاصة ، على حين نرى كثيراً من الملاهى تحمل أسماء عامة كالبخيل ، والمغفل ، والمقامر ، والمنافق . . إلى غير ذلك من الأسماء التى تعد أنواعاً يندرج تحتها عدد كبير من الناس يحملون هذه الصفات ، فالملهاة

فى صميمها تعالج أنواعا ينتمون إلى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً. وهذا لأن العيب أو الآفة المضحكة مهما يكن اتحادها وثيقاً بالأشخاص تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هى الشخصية المركزية . وإذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن فن الشاعر الهزلى إنما يقوم على تعريفنا بهذه الآفة تعريفاً تاماً ، ويدخلنا نحن المتفرجين إلى صميمها ، فينتهى بنا الأمر إلى أن نأخذ منه بعض خيوط اللعبة التى يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن ثم يأتى قسم من لذتنا ، ولهذا كان الذى يضحكنا هنا هو كذلك ضرب من الآلية ، وهى آلية قريبة جداً من الذهول . ويكفى — حتى نقتنع بهذه الفكرة — أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً ، ولا تفطن إلى عيوبها ، وتتصرف تصرفا طبيعياً ، فالمضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يحتجب عن نفسه ويتبين لكافة الناس .

إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها ، بل قد تستمر فى طريقها مع وعيها التام بذاتها وشعورها الجلى بما تثيره فينا من الكراهية لها . أما العيب المضحك فما أن يشعر صاحبه بأنه مضحك حتى يحاول التغيير ولو ظاهريا على الأقل . وذلك لأن العيب فى شخصية المأساة عيب طبيعى متأصل فى نفسه ولد معه ولا يستطيع تغييره كما فى هاملت وعطيل على حين ترى عيب شخصية الملهاة سطحيا وشذوذاً اجتماعياً ما إن يشعر به حتى يعدل عنه .

لقد انتقلنا فى الحديث من الراكض الذى يسقط إلى الساذج الذى يعبث به ، ومن العبث إلى الذهول ، ومن الذهول إلى الهوس ، ومن الهوس إلى شتى آفات الإرادة والطبع ، والعلة فى كل من هذه الدرجات واحدة وهى (الآلية والتصلب) وفى وسعنا الآن أن نطلع على الجانب المضحك من طبيعة الإنسان ، والوظيفة العادية للضحك .

إن ما يتطلبه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم ، ويقظة حادة ، وشىء من

المرونة فى الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلاؤم مع أى موقف نكون فيه . فالتوتر والمرونة هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة ؛ فإذا أعوزا الجسد كانت أنواع الرزايا ، وكانت العاهات والأمراض . وإذا أعوزا الفكر ، كانت شتى درجات الفقر النفسى والروحى ، وشتى أشكال الجنون ؛ وإذا أعوزا الطبع كان فقدان التلاؤم مع الحياة الاجتماعيـــة ، وهو أصل الشقاء ، وسبيل الجريمة فى بعض الأحيان .

فإذا تفوديت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود استطاع الفرد أن يعيش ، وأن يعيش مع أفراد آخرين ، ولكن المجتمع لا يكفيه البقاء ، بل يحرص على حسن البقاء ، وهو يوجس خيفة من كل (تصلب) فى الطبع والفكر ، بل حتى الجسد ، لأنه يرى فيـــه إيذانا بنشاط يغفو ، نشاط ينعزل ويميل إلى الابتعاد عن المركز المشترك الذى يدور حوله المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع فى هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى حيث أنه لم يصب بأذى مادى ، ولكنه بإزاء شىء يقلقه ، ولا بد أن يوجه إليه نذيراً لا يعدو أن يكون حركة أو إشارة ، وما الضحك فى الواقع إلا شىء من هذا القبيل ، إنه ضرب من الاشارات الاجتماعية ، فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الابتعاد عن المركز المشترك ، ويبعث اللين فى كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب آلى ، ويرد الذاهلين إلى اليقظة التامة .

فالأديب الذى يتعمق فى فهم النفس الإنسانية على هذا الوضع ، ويطلع على الجانب المضحك من الإنسان ، ويدرك وظيفة الضحك فى الحياة ، وأنه ضرب من التحذير الاجتماعى حتى لا يشذ الفرد عما اصطلح عليه المجتمع ، وحتى يعود إلى مرونته التى ينتظرها منه الناس ، يستطيع إلى حد ما أن يوفق فى إثارة الضحك لدى جمهوره .

ويفسر بعضهم الضحك بأنه انطلاق الإنسان الطبيعى من تلك القيود الاجتماعية ، ويقول (سالى) Sully إن ثمة أنواعاً أخرى تثير الضحك غير تلك

التي ذكرها برجسون لا تدخل تحت التصلب ويعزوها إلى الخروج على النظام أو القاعدة أو العرف ، وإلى التشويه الجسماني أو الخلقي أو العقلي أو فقدان الوقار ، ويضيف بعضهم إلى التصلب الانحطاط والشذوذ والمفارقة فكلها مما يثير الضحك .

على أن بعض النقاد لا يرى ثمة علاقة بين الضحك والملهاة ، ويرون ان الضحك مضلل ، وغير مضمون، إذ يختلف شدة وضعفا ، ويتوقف إلى حد كبير على مزاج المستمع ، ويسوقون أمثلة من الملاهي الكبيرة التي لا تضحك ولكنها تبعث شعوراً متزناً . ويقولون : إذا كانت العواطف التي تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب ، فكذلك العواطف التي تبعثها الملهاة متعددة ، وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب . ولا ننكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره ، ونحن نضحك جميعاً باختيارنا إذا رأينا شخصاً قد تجاوز فى تصرفاته وعاداته وحركاته مجرى الحياة المألوف .

ولعلنا بهذا قد ألقينا بعض الضوء على منزلة الضحك فى الملهاة ، وهو كما ذكرنا آنفاً ، شرط من الشروط التي يرى النقاد الانجليز تحقيقها فى الملهاة .

أما الشرط الثاني فهو أن تكون نهايتها سعيدة أو تنتهى بزواج متأثرين فى ذلك بشكسبير .

إن نهاية القصة أو المسرحية على جانب كبير من الاهمية ، ولكنها يجب ألا تحدد نوعها سواء كانت مأساة أم ملهاة. هل إذا كان شكسبير أبقى (هاملت وأوفليا) على قيد الحياة ، وزوجهما ، تكون المسرحية ملهاة لا مأساة ؟ . لقد اصطلح الأدباء على أن تكون عقدة المأساة الموت ، وعقدة الملهاة الزواج ، والموت نفسه ليس من المأساة ، ومعظم الملاهى الكبيرة لا تنتهى بزواج ، والزواج نفسه بداية قصة وليس نهاية قصة .

واقد انتقد الدكتور (جونسون) هؤلاء الكتاب الذين يجعلون الفارق بين

المأساة والملهاة هو النهاية لكل منهما ، ويقول متهكما ببعض الأدباء الذين خلطوا بين المأساة والملهاة ، ولم يدركوا الفروق الحقيقيـــة بينهما ، ولم يعرفوا كنههما وروحهما ، واعتمدوا فى التميز بينهما على (النهاية) : « لقد كتبت مسرحيات وغيرت فيها النهاية فصارت يوما مأساة ، وآخر ملهاة » .

إن روح الفكاهة تسكن فى المفارقات ، وفى الأشياء المتناقضة سواء كانت فينا أنفسنا أو بين شخصيتين مختلفتين .

وقد تكون المفارقة جسمية كالمرأه البدينة جداً التي يسير بجوارها زوجها النحيف جداً ، أو المفرطة فى الطول وفى يدها زوجها المفرط فى القصر ، فلا شك أن هذا منظر يثير الضحك .

وقد تكون المفارقة خلقية كما بين البخيل الشحيح الكز والكريم السمح . وقد تكون عقلية كما بين الشخص المثقف ثقافة رفيعة أو الفيلسوف والجاهل الغر .

وقد تكون فى السلوك كما بين الشخص المهذب المصقول الذى ينتمى إلى طبقة راقية تراعى فى حياتها وتصرفاتها قواعد معينة، وشخص من عامة الشعب لايعرف شيئا عن هذه القواعد والانظمة ، وإنما يتصرف بحسب البيئة التى عاش فيها والعادات التى ألفها .

وقد قيل إن ملهاة لا تضم غير المجانين أو الشواذ لا يمكن أن تضحك ، بل لا بد لإظهار الجنون أن يكون هناك عقلاء فى تصرفاتهم وأقوالهم ، ولا بد لعرض الشذوذ أن يكون ثمة من يتصرف تصرفا طبيعيا يطابق ما تواضع عليه المجتمع ، فبضدها تتميز الأشياء .

وذكر كثير من النقاد أن عظمة (شو) أتت من كشفه عن هذا الازدواج فى الأخلاق الإنسانية (الحيوانية والإنسانية ، والشر والخير) أو كما مثلهما شكسبير فى ملهاته (حلم ليلة فى منتصف الصيف) فى « بوتوم » و « تيتانيا » وجسم هذا الازدواج ، وهذين الخلقين ، فألبس « بوتوم » المغفل رأس حمار ،

ليرمز بها إلى أن رأسه فى الحقيقة لا تمتاز عن رأس الحمار فى تفكيرها ونظرتها إلى الحياة . وهو عنده يمثل الجانب الحيوانى فى الإنسان ، ووضع فى مقابلته « تيتانيا » ذات الروح الشفافة ، والعقل الذكى . وبما أنه لا يوجد شىء فى الطبيعة مضحك بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه ، فمنظر « تيتانيا » وهى متدلهة فى حب « بوتوم » وقد وقعت تحت تأثير السحر ، وأخذت تناشده فى ذلة ألا يبرح الغابة لأنها تحبه حباً جماً ، وتحب غناءه — مع أن صوته مزعج — منظر يدعو إلى الضحك كما يدعو إلى الإشفاق والرثاء . وتفسير ذلك نقرر ما قاله «جون بالمر» فى بحثه عن ملهاة السلوك نقلا عن (هوراس والبول) : من أن هذا العالم ملهاة لهؤلاء الذين يفكرون ، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون ، ويقول : إذا لجأ المؤلف إلى ذكاء الجمهور فى عرضه للعواطف الإنسانية المتزايدة والصراع بينهما ، فإن مسرحيته من قبيل الملهاة ، وإذا لجـأ إلى ما فى قلوبهم من مشاعر وأحاسيس ، واستدرار رحمتهم وشفقتهم فإن مسرحيته من قبيل المأساة ، إننا إذا نظرنا بعين الذكاء إلى « تيتانيا » الجميلة ذات الذوق المرهف والروح الشفافة وهى متيمة فى حب « بوتوم » المغفل ، ونراها تعانقه وتقبله وتبثه لواعج حبها وجدنا المنظر مضحكا وتكشفت لنا المفارقة . أما إذا شعرنا بأنه من المؤلم أن تقع شخصية روحية جذابة ، وملكة من ملوك الجن فى حب مثل هذا المغفل الذى يلبس رأس حمار ، ويفكر تفكير حمار انقلب المنظر إلى مأساة ، وكانت روح الفكاهة لدينا مريضة ، لأن شكسبير أراده ولا شك أن يكون ملهاة ، ولذلك كان تقدير الرمز ها هنا ضرورة محتمة ، لأن شكسبير يعرف صنعته تمام المعرفة ، ولا يخلط بين الأشياء ، فهو حين يريد أن يستثير المشاعر ، ويأتى بالمأساة يعرض علينا عطيلا يخنق « ديزدمونة » فهو يريد أن يحزننا بهذا المنظر ، ويلجأ إلى العاطفة مع أن الشخصيتين فى هذا المنظر متباينتان ، كذلك فالغلظة والبداوة ، والطباع المغفل فى « عطيل » ، والرقة والحضارة ، والعقل فى « ديزدمونة » .

وإذا كان لا يوجد شىء بطبيعته مضحكا بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه صلح كل شىء لأن يكون موضوعا للملهاة . بيد أن الملهاة لها تقاليدها كما أنها فكرة ، ولاشك أن أى أديب يتناول موضوع الملهاة متأثر إلى حد ما بالمثل الأعلى

فى هذا الفن ، ويقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، ويقيس التصرف الإنسانى الذى يعرضه على التصرفات المألوفة لا المثل العليا .

وعلى ذلك فإن ما يصوره — وهو موضوح الملهاة — وقد يحدده بأنه غير مألوف ، وقد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرفات المألوفة لإظهار التناقض والمفارقات ، ولكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرفات غير المألوفة ، وهذا طبقاً لما تقرر من أن شخصيات المأساة وحوادثها يجب أن تكون طبيعية حتى نشعر بأثرها ، وإن كانت تظهر تصرفات بعض الشخصيات فى المأساة غير طبيعية كتصرفات (ماكبث) . وعلى العكس من ذلك الملهاة كما قررنا آنفاً ، على أنه لا بد من التفرقة بين العادى والطبيعى .

المأساة تعالج مواقف غير عادية ، ونتيجة لذلك نكون فى حالات عقلية ونفسية غير عادية ، ويجب أن نشعر أننا قد نقف فى مثل هذا الموقف ، وأن علينا أن نتصرف فى مثل تلك الظروف مثل تصرفات شخصيات المأساة .

ومشكلة الأديب فى المأساة هى أن يعبر الهوة التى تقع بين المرعب المفزع والطبيعى ، ليرينا مثلا قاتلا مثل « ماكبث » أو مجنونا مثل « الملك لير » الذى احتفظ إلى آخر نفس بأعمق وأصح الأحاسيس الإنسانية ، إن الأديب يفعل ذلك ويعبر هذه الهوة لا بتوكيد الطبيعى ، ولكن بإيهامنا به ، وجعلنا نحس بأنه يأتى عرضاً فى ثنايا أحاديث تلك الشخصيات .

وإذا قيل إن المأساة تعالج الموضوع غير العادى ولكنه طبيعى ، فالملهاة تعالج غير الطبيعى ولكنه عادى ، وتصرفات شخصيات الملهاة غير الطبيعية ليست مطلقة ودائمة ، بل يجب أن نشعر أن فى استطاعتهم أن يتصرفوا أحياناً تصرفاً طبيعياً إذا أرادوا ذلك . ومهمة أديب الملهاة هى أن يقرن بين التصرفات الإنسانية غير الطبيعية والطبيعية ، وعلى ذلك وجب أن يكون على بصيرة بمبادىء الأخلاق وتحليلها ، أى أن يكون فيلسوفا أخلاقيا .

ليس ثمة قياس واحد للتصرف الإنسانى ، بل توجد عدة أقيسة ، وقد تختلف

وتتشعب وتتناقض ، وكل كاتب من كتاب الملهاة لا بد له من قياس أو مستوى أخلاقي في ذهنه إذا خرجت عنه الشخصيات تبدو مضحكة ، وعلى هذا فعالم الملهاة هو عالم مصور تصويراً طبيعيا مزدحما بشخصيات شاذة .

إن هناك عنصراً (كاريكاتوريا) في الملهاة ، ويستخدم هذا العنصر لتجسيد شذوذ الشخصية ، وكل إنسان منا مهما كان طبيعيا فيه نقط ضعف سواء كانت جسيمة أو تافهة . ومن الاعتراضات على هذه الصيغة أن الملهاة ليست واقعية في طريقة علاجها وتركيبها ، وليس لدى شكسبير ملهاة واحدة واقعيـــة في طريقة علاجها ، حتى ملهاة (كيل بكيل) التى يقال : إنها أقرب إلى الواقعية من سواها. إن خرافات (إيسوب) كثيراً ما تستخدم في موضوع الملهاة ، وهي غير واقعية. والأمثال والمجازات والاستعارات والكنايات تستخدم بسهولة في الملهاة ، وكانت الرذيلة (Vice) في المسرحية الخلقية شخصية مضحكة مع أنها غير واقعية ، بل هي تجسيم لشيء معنوى ، وأحسن ملاهي « أرستوفان » أول كاتب للملهاة في أوروبا ليست واقعية بل رمزية ، وإن كانت الشخصيـــة الرئيسية في ملاهيه يتصورها الأثينيون عادة شخصية متوسطة العمر من الطبقة الوسطى ويخلعون عليها صفة واقعية ، ولعل هذا التجسيم في العيوب هو الذى يخرجها من واقعيتها من حيث العلاج لا من حيث الموضوع .

* * *

أما موضوع الملهاة فيشمل كل شيء في الحياة ، بيد أن ثمة موضوعات أثيرة لدى بعض الأدباء ، فكان التصنع والتكلف من الموضوعات المحببة عند سكسبير ، وكان موضوع الغفلة أثيراً لدى « بن جونسون » وبعضهم يفضل معالجة الحمق والجهالة والخبث ، أو يفضل البخل والنفاق والكذب وحب الظهور مما نسميه عادة « ملهاة الطباع » وسنعود إلى الحديث عنها بعد قليل ، ومهما يكن من أمر فيجب ألا تخلق الشخصيات المواقف ، ولكن المواقف تعرض الشخصيات وتظهرها .

ويمكن تحديد موضوع الملهاة بأنه أخطاء يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها ، وإن كان ثمة اضطرابات وشغب تعالجهما الملهاة ولا يمكن علاجهما، بيد أن مثل هذه الاضطرابات ، وذاك الشغب لا يحدث أضراراً جسيمة للمجتمع الذى يحدث فيه .

وإذا اقتصرت هذه الأضرار على شخص أو شخصين فى النهاية فلن يعجزهما ذلك عن مواصلة الحياة . وملهاة « البخيل » لموليير من هذا النوع . أما إذا كان الاضطراب عاما يشمل مجموعة كبيرة من الناس فيجب أن يكون له فى النهاية علاج وعلى هذا فحقا ما يقال: من أن موضوع الملهاة ليس من الأمور الجدية الخطيرة، ولكن من الأمور العادية غير الخطيرة . موضوع الملهاة هو مشكلة تحدث بين الناس ولكن لا تترتب عليها نتائج خطيرة عادة .

وليس من الغريب إذاً أن يكون الموضوع الجنسى هو الموضوع الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذى تكثر حوله المنازعات وتكثر فيه التصرفات الشاذة فكل النساء يبدون غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال يبدون غير طبيعيين فى نظر النساء .

والملهاة تحدث عادة فى التصادم بين الشعور الإنسانى حيال الجنس الآخر وتصرفه ، وبين المثل الأعلى ، والواقع أن الملهاة لا تنكر الحب العذرى والدماثة والرقة التى أصبحت طبيعة ثانية فى عالم المدنية الحديثة . كما لا تنكر الملهاة المطاردة البدائية والسطو والاستجابة التى تشارك فيها الحيوانات الأخرى .

والعلاقة الجنسية هى التى يتوقف عليها بقاء النوع الإنسانى ، ولذلك فهى أكثر الأمور واقعية وطبعا ، وأكثر الاضطرابات حدوثا فى حياة الإنسان تنشأ من هذا الموضوع ، وهذا هو السبب فى أنه كان من أهم وأروج وأحسن الموضوعات التى تعالجها الملهاة .

الملهاة تصور الرجال والنساء فى المجتمع ، أى أن يكون المنظر فى المدينة لا فى الغابة كما هو الحال فى بعض ملاهى شكسبير لأن شكسبير لم يكن فى استطاعته

أن يكون واقعياً ، إذ لا يستطيع العمل إلا إذا أطلق خياله على قدر طاقته . ولكن ما المراد بالمجتمع ؟ هل هو هذا النفر من الأثرياء الذين لاهم لهم إلا المتعة ، والذين يتكلمون بلهجة خاصة ؟ إذاً تكون الملهاة محدودة أكثر مما كانت عليه على يد شكسبير .

لقد كان شكسبير فى (حلم ليلة فى منتصف الصيف) على الرغم من أنها وقعت فى الغابة أقرب إلى الطبيعة من غيره بتصويره (بوتوم و تيتانيا) ، إنه كان دائماً كما يقول الدكتور جونسون يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث ، كان يختار شخصياته ملوكاً وقياصرة ، ولكنه يعاملهم باعتبارهم رجالا ، ويفكر فيهم على أنهم رجال ، ويظهر صفاتهم الإنسانية على حقيقتها ، وما فيها من قوة وضعف ، وإذا كانت بعض مسرحياته تعالج الأشباح والأرواح فلنعلم أن كل الفنون رمزية كما يقول الدكتور جونسون .

المجتمع فى الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس.إنه مجموعة من التقاليد والعادات والآراء تتعاون معاً ، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون فى مساحة محدودة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء .

فى القرن السابع عشر تغيرت النظرة الاجتماعية إلى الأشياء ، وأصبحت مادية تعقلية ، فلم تعد تقبل الجن والأشباح لتظهر فى الملهاة ولذا اتجهت نحو الواقعية قليلا ، وحددت الزمان والمكان على قدر المستطاع ، وأصبح المجتمع يشمل الإنسانية كلها إلا تلك الطبقة التى تحدثنا عنها آنفاً .

ثم جنح بعض الأدباء إلى تضييق الدائرة ، وقصرها على مجتمع خاص من الناس يتشابهون فى المشارب وفى المقاييس الخلقية والعقلية ، كالصيارفة أو المدرسين أو الأطباء أو الفلاحين ، وهذا يسهل على الأديب عملية القياس . وإظهار الشذوذ والضعف .

وفى القرن الثامن عشر راجت الملهاة العائلية ، وتركزت الحياة الاجتماعية فى المنزل ، وقد سمى هذا النوع (أديسون) ، وأحسن من كتب هذا فى الأدب

لإنجليزى هو (جولد سميث) ، ولكن المنزل الواحد مهما كان عظيما أو كبيرا لا يتسع للملهاة أن تعرض بكل ما فيها من قوة فانتقلت على يد بعض الأدباء من المنزل إلى القرية . ثم جاء (برناردشو) وعدد أماكنها ، وكلها أماكن غريبة ، وإن بدت واقعية ، ولما كانت ملهاته ملهاة فكرة (Comedy of Idess) كان المكان عنده غير مهم لولا أن المسرح يتطلبه . وكل ملاهيه تتعلق بالأفكار التى يتناولها أهل الطبقة الوسطى المثقفة من الشعب ، فهناك بيئة منسجمة نعيش فيها هذه الأفكار وبهذا أمكنه أن يقيس العادات والأخلاق على مقياس معين .

وبعد هذا العرض السريع الذى اقتضاه كلامنا على موضوع الملهاة وعلاقته بالمجتمع نرى لزاماً علينا أن نتعرض لبعض هذه الموضوعات بشىء من الإجمال ، وأهمها وأشهرها وأكثرها تداولا هو « ملهاة الطباع » .

والقاعدة فى « ملاهى الطباع » أن الطبع الذى يثير فينا الضحك « هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية ، أو تشويه خلقى .Deformity . وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التى نلاحظها فى الناس هى التى تكون موضوعاً للملهاة ، وفى هذا الرأى جانب كبير من الصواب ، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة ، ومن الصعب رسمها وتعيينها ، وهى تختلف من بيئة إلى أخرى حسب اصطلاحات المجتمعات المتباينة .

وقد نضحك من المحاسن كما نضحك من العيوب ، فالفضيلة المتصلبة تضحك كما يضحك العيب المتصلب ، فالطبع الذى يؤخذ أساساً للملهاة ليس عيباً بالمعنى الخلقى للكلمة ، وقد تكون أعمال الشخص الذى يتجسم فيه هذا الطبع موافقة كل الموافقة للأخلاق ، ولكن يبقى عليه بعد ذلك ألا يجعلها موافقة للمجتمع ، « فألسيست » فى رواية (موليير) « كاره البشر » مثال للأخلاق الفاضلة ، ولكنه غير اجتماعى ولذا كان مضحكا . إن جعل الرذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك ، فالذى يخشاه المجتمع إنما هو التصلب ، وصلابة « ألسيست » هى التى تضحكنا ولو كانت صلابة فاضلة ، وكل من ينعزل يتعرض لأن يكون مضحكا .

ليس من مهمة الكاتب المسرحى أن يقرر النظريات الأخلاقية ، ولكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية فى المجتمع ، وأن يحكم عليها طبقا المقاييس الأخلاقية المصطلح عليها فى مجتمع ما ، وكل ما نطلبه من كاتب الملهاة أن تكون مقاييسه مطردة ، لا أن تكون صحيحة .

وفى الحق أن الموضوع جزء من المشكلة القائمة بين الأخلاق والفن ، ولكن لا بد لنا من الاعتراف بأن المثل الأعلى الأخلاقى والمثل الأعلى الاجتماعى لا يختلفان فى الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية ، ونستطيع أن نسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هى التى تضحكنا فعلا ، على أن نضيف إلى ذلك أن ما يضحكنا فى هذه العيوب هو كونها « غير اجتماعية » لا كونها « غير أخلاقية » .

والشخصية المضحكة فى ملهاة الطباع تجهل عيبها عادة — كما قررنا ذلك آنفا — وتصدر فى أقوالها وأفعالها دون وعى منها بما ترتكب من أخطاء . وهذا نوع من التصلب يأتى من إهمال النظر إلى المجتمع ، وإلى ذات الشخص حتى يعرف كيف يتلاءم مع غيره .

والملهاة الرفيعة هى التى تستهدف تصوير نماذج عامة ، فهى تصور لنا طباعا صادفناها فى طريقنا وسنصادفها ، وهى تعرض متشابهات ، وترمى إلى أن تضع أمام أبصارنا نماذج إنسانية عامة ، فكاره البشر ، والبخيل والمقامر ، والذاهل .. إلخ هى أسماء أجناس .

ولا يخطر ببال كاتب المأساة أن يجمع حول بطله الرئيسى شخصيات ثانوية تكون نسخا من البطل ، لأن البطل فى المأساة شخصية فريدة فى نوعها ، وقد يمكن تقليده ، ولكننا بهذا التقليد ننتقل — من حيث ندرى أو لا ندرى — من المأساة إلى الملهاة .

أما فى الملهاة فبعد أن يكون الأديب شخصيته الرئيسية يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها ، وتتصف بنفس ملامحها العامة وتقلدها فى تصرفاتها وحركاتها وكلامها

وهذا التقليد نفسه يبعث على الضحك ويثير السخرية . وكثير من الملاهى يكون عنوانها جمعا مثل « النساء العالمات » و « النساء المتحذلقات » . فالفرق بين المأساة والملهاة فى هذا هو أن المأساة تعنى بالأفراد ، والملهاة تعنى بالأنواع .

وعلى هذا فالطبع المضحك الذى يتخذ أساسا لملهاة الطباع يجب أن يكون مضحكا فى ذاته ، مضحكا فى أصوله ، وفى كل مظاهره ، ويجب أن يكون عميقا حتى يقدم للملهاة غذاء دائما ، وأن يكون سطحيا مع هذا يظل فى مستوى الملهاة وألا يراه صاحبه بل يصدر عنه من غير وعى منه ، وأن يراه سائر الناس حتى يثير فيهم ضحكا عاما وأن يكون متسامحا مع نفسه كل التسامح فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزعجا للناس فيقاصوه من غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى يأتى الضحك منه بفائدة ، وألا ينفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه .

الملهاة كما قررنا من قبل هى سلاح الإنسان الاجتماعى ضد الخيبة والإخفاق والفوضى والتصلب والتشويه والشذوذ وعدم التناسب ، وكثيراً ما قيل من أن ملهاة الطباع لا تبعث على إثارة الخيال ، إذ أنها تقسم الناس أنماطا ، وتخلق لكل منهم كلاما وأفعالا خاصة ، ولكن لا تبعث فيهم الحياة ، أى أنها لا تصورهم موجودات بشرية — ولعل ذلك راجع إلى أنها تصورهم نماذج وأمثلة فذة فى الطباع التى يمثلونها ، مع أن من الخير لنجاح المسرحية أن نشعر بأن الشخصيات التى تعرض فيها حياة . ولا تتحرك كأنها دمى تحرك بخيط من وراء الستار . ومع هذا فمن المقرر أن الملهاة الرفيعة يجب أن تتضمن بعض العناصر الثابتة فى الإنسانية حتى لا تفقد ميزاتها بمرور الزمن ، وقد قال بعض النقاد : إن الملهاة قد تسخر من حماقات عصر بعينه ، ولكن المسرحيات الخالدة يجب أن تقف على الجماعات المشتركة الدائمة للإنسانية فى شتى عصورها ، وهذا ما فعله شكسبير وموليير وشريدان ، أما من هم أقل منهم منزلة فقد اكتفوا بمعالجة حماقات محلية أو مؤقتة أو خاصة .

قد تكون الملهاة مرآة العصر ، ولكنها فى نفس الوقت يجب أن تكون مرآة الزمن .

وقد سلكت الملاهى الخالدة أحد طرفين أولهما : أن الشخصيات لا يمتون إلى عصر بعينه أو مكان بذاته ، وثانيهما أن الملهاة فى جملها رمز للمجتمع الإنسانى فى عمومه .

ومما يساعد على هذا التعميم أن يكون فى الملهاة قصتان أو عقدتان أو أكثر مما يفيد التكرار ، ويبين أن هذا العيب الاجتماعى ليس وقفا على طبقة معينة من الناس كأن تتورط السيدة المتزوجة فى حب شخص ما وتتورط خادمتها فى حب خادمه وتسير القصتان معا جنبا إلى جنب فى الملهاة .

أما فى ملهاة « العادات والسلوك » — وقد ضربنا نموذجا لها فيما سبق — فإنها تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخـــلاق التى توحى بهذه التصرفات أى أن الكاتب يجعل مقياسه العادة لا الأخلاق ولا علم النفس ، وعلى هذا فملهاته أضيق فى مغزاها من ملهاة الطباع ، لأنها تشير إلى مستوى خاص لمجموعة من الناس فى وقت معين ومكان معين أكثر مما تشير إلى مبادىء عامة أو فلسفة عامة ، وعلى هـــذا فملهاة العادات والسلوك تتلقب فى أحسن حالاتها ملهاة طباع .

إن اضطراب شخص من عامة الشعب وتعثره فى تصرفاته حين يتكلم وحين يشير وحين يأكل وحين يجلس وسط جماعة راقية مهذبة يثير الضحك . كما أن تصرفات سيدة من الطبقة الراقية حين تجد نفسها وسط جماعة من نساء الطبقة العاملة تثير الضحك ، فالسلوك المضحك أقل من المستوى الاجتماعى أو خارج عن المستوى الاجتماعى ، وقد ينبعث الضحك فى ملهاة السلوك من محاولة شخصية تقليد أخرى فى سلوكها وكثيراً ما اتخذ تصلب بعض الناس فى عاداتهم وسلوكهم مثاراً للضحك فى الملهاة كالمحامى الذى لا يستطيع التخلص من عادات المحامين ، وكالطبيب الذى لا يستطيع أن ينسى أنه طبيب حين يترك عيادته ، وكأستاذ الجامعة الذى لا يستطيع أن يتخلص من جو الجامعة ، وكالشيخ العجوز الذى لا يرى فى تصرفات الجيل الجديد أى خير .

إن تصرفات هؤلاء جميعاً إذا عرضت فى الملهاة مع ماينافضها تبعث الضحك لما فيهم من آلية وتصلب فى العادات .

هذا وقد تكلمنا فيما سبق على الملهاة العاطفية ، وبقى نوع من الملاهى يعتمد على (الكلمات) ، وهنا يجب التمييز بين المضحك الذى تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك الذى تخلقه اللغة ، والأول من الممكن عند الاقتضاء ترجمته إلى لغة أخرى ، ولو أنه يفقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله إلى مجتمع جديد يختلف عن الأول بعاداته وآدابه وبتداعى الأفكار فيه على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو بوجه عام ممتنع على الترجمة ، وذلك لأنه يرجع إلى بنية الجملة ، أو اختيار الكلمات ، فهو لايظهر بوساطة اللغة بعض أنواع الذهول فى البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة نفسها واللغة نفسها هى التى تعد هنا مضحكة .

ويلجأ كتاب هذا الضرب من الملاهى أحيانا إلى آلية بعض الناس فى تعبيراتهم كآلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، وتصدر عنه كلمات تقليدية تأتى فى ظروف غير مناسبة فتكون المفارقة داعية للضحك ، مثال ذلك سفينة غرقت واستطاع بعض ركابها النجاة بزورق بعد أن عانوا مشقة عظيمة ، وكان قد هب لنجدتهم موظفو الجمرك فما لبث أن سأل هؤلاء الناجين « هل معكم شىء تعلنون عنه » . أو ماقاله أحد النواب مرة وهو يستجوب وزيراً عن جريمة قتل وقعت فى قطار « إن القاتل بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولاشك من اليسار مخالفا بذلك التعليمات الإدارية » .

وأحيانا بالانتقال غير المنتظر من المعنويات إلى الماديات ، ومن الروح إلى الجسد ، فاذا كنت تؤبن شخصاً وقلت : « كان رحمه الله فاضلا سميناً » انفجر الناس بالضحك .

واحيانا بقلب الإنسان إلى جماد ، كأن يأخذ موظف صغير إجازة ويذهب وأسرته للمصيف لأول مرة فى حياته ، فتراه فى حالة عصبية ، ويضع أمتعته وأمتعة أسرته فى القطار ، ويحرص كل الحرص على ألا ينسى منها شيئاً فيبدأ فى عدها « . . . أربعة ، خمسة ، ستة ، وامرأتى سبعة ، وابنتى ثمانية ، وأنا تسعة »

وثمة كلمات مضحكة يكون مبعثها السذاجة طبيعية كانت أم مقصودة تتزك السيدة التي دعاها أحد العلماء لمشاهدة خسوف القمر من مرصده ، لجاءت متأخرة بعد أن انتهى الخسوف فقالت : « هلا تفضل سيدى العلامة فاستأنف إكراماً لى » .

إن فن كاتب الملهاة ليس فى تأليف العبارة فحسب، بل الصعوبة فى إعطاء العبارة قوة إيحائها أى فى جعلها مقبولة ، وهى لا تكون مقبولة إلا إذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية خاصة ، أو تقال فى ظروف معينة .

ولا أريد أن أطيل الكلام على هذا النوع من الكلمات والنكات المضحكة ، ولا على الملاهى التى تعتمد عليها فهى ليست من الملاهى الرفيعة ، وإنما الغاية منها إثارة الضحك ليس غير .

وهذا النوع فى الغالب نسميه « مهزلة » Earce ، ويختلف عن الملهاة الحقيقية بأن الحوادث فيه تافهة . وغايته بعث المسرة والمرح والضحك ، وليس معنى ذلك أن الملهاة ليس فيها ما يضحك ولكنها لا تعتمد فى الغالب على الضحك ، إن المهزلة تتوقف الفكاهة فيها غالبا على الكلمات والإشارات والمواقف الجسمية .

ومن الفروق الواضحة بين الملهاة والمأساة فيما يختص بالناحية الجسمية أن كاتب المأساة يتجنب على قدر استطاعته أن يلفت الأنظار إلى مادية أبطاله ، لأنه متى بدأت العناية بالجسم صار يخشى من تسرب بعض الهزل إلى عمله ، ولذلك كان أبطال المأساة فى الغالب لا يشربون ، ولا يأكلون، ولا يستدفئون ، وقلما يجلسون لأن الجلوس فى أثناء الكلام يذكر المرء بأن له جسما .

ولقد لاحظ نابليون أننا بالجلوس ننتقل من المأساة إلى الملهاة ، وهاك نص ما قاله فى أثناء حديثه مع ملكة بروسيا بعد موقعة « يينا » : لقد استقبلتنى — مثل شيمين — بلهجة مفجعة تقول : عدالة ، عدالة يا سيدى ! رد إلى ماجد بورج. ومضت فى هذه اللهجة التى كانت تزعجنى كثيراً ، فأردت أن أجعلها تغير لهجتها

فرجوتها أن تجلس ، وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفجع ، إذ ينقلب من مأساة إلى ملهاة » .

***

وبعد فهذه هى الملهاة فى طبيعتها وأنواعها وأشهر كتابها ، وقد آثرتها بالدراسة لأنها اليوم تكاد تطغى على ألوان المسرحية الأخرى ، ولقد سقت لك فى صدر الكلام عن الملهاة ملخصا لأشهر الملاهى العالمية،وبالرجوع إليها تستطيع أن تفهم طبيعة المأساة على ضوء ما ذكرناه هنا .

مراجــع

Evan Esar : The Humar of Humar.

Ifor Evans : A Short History of English Literatur.

J. Y. Greig : The Psychology of Laughter and Comedy

A. Long : History of English. Literature.

A. Niccoll · 1. British Drama ,

: 2. World Drama.

: 3. Theory of Drama.

L. J. Potts : Comedy .

Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare

G. B. Shaw : Dramatic Esay and Opinions.

Sully : Esay of Loughter.

Whitfield : Introduction to Drama.

Wyartt : Tutorial History of English Literatur

احمد أمين وزكى نجيب : قصة الأدب فى العالم .

هنرى برجسون : الضــحك (تعريب ســامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم) .

حسيب الحلوى : الأدب الفرنسى فى عصره الذهبى .

بناء المسرحية

تمهيـد :

الغرض من القوانين الأدبية هو مساعدة الفنان على الوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده والتحكم فيه ، وإذا وجد الفنان الموهوب أن القوانين تعوقه تركها جانباً من غير تردد ، بيد أنه إذا كان فناناً موهوباً حقاً تراه يتبع آلياً قوانين يضعها لنفسه . وليس الغرض من وضع القوانين الأدبية خلق الكتاب والشعراء ، فلا تصنع القوانين ولا القواعد ، ولا النماذج ، ولا التحذيرات ، ولا الجلد الدائم والعمل المتواصل الكاتب المسرحى ، أو القصاص أو الشاعر ، إذا لم يخلق ولديه الموهبة الفنية . فإذا وجدت الموهبة ، ومن حسن الحظ أن كثيراً من الناس لديهم الموهبة لكتابة المسرحيات ــ وهى ما يعنينا الآن ـ وإن اختلفت قوة وضعفاً ـ أمكنهم الإفادة من القوانين التى يقدمها النقاد ومن دراستهم للمسرحيات الناجحة ، ومع هذا فقد يؤدى الفحص عن هذه القوانين إلى احتقارها وإهمالها ، وقد يشعر المتفرج أن معلوماته السابقة عن القوانين المسرحية تعوقه عن التمتع بالمسرحية . وعلى الرغم من كل ما يثار ضد القوانين الأدبية من اعتراضات فدراسة هـــذه القوانين كبيرة الفائدة للمؤلف والمخرج والمتفرج على السواء، وقد عنى بها الغربيون عناية فائقة ، وألفوا فيها كتباً عدة درسوا فيها المسرحيات الناجحة ، حتى يهتدى بدراستهم من يطلب لعمله الفنى الكمال والخلود ، وحتى يختار لنفسه القوانين التى تلائم مزاجه الفنى ، أو يثور عليها ويضع قوانين أخرى إذا كان من العباقرة الأفذاذ .

فالكاتب النابغة أو العبقرى قلما يتقيد بالطريق الذى رسمه من قبله ، وسيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، والتى تبرز خصائصه وفنه ، وتعبر عن نبوغه وشخصيته ، وقد يخطىء مرات ويصيب مرة ، ولكنه لا بد أن يجد هذه الطريق فى النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسى الناس أخطاءه ، واغتفروها له ،

أما إذا كبا جده ولم يكن من أسعدهم الحظ وأسبغ عليهم العبقرية والنبوغ ، فلن يغفر له الناس زلاته الماضية ، ولمثل هذا الكاتب وضعت هذه القوانين التى عليه ألا يحيد عنها .

إن الرسام يرى الصورة معروضة كما رسمها ، إنه عمله لم يساعده فيه إنسان ، ولم يتدخل أحد بينه وبين ما خلق ، إنه وهو يرسم يتتبع مراحل رسمه ونموه وتشكله كما يريد . وكذلك الموسيقار فقلما يتدخل إنسان فى القطعة الموسيقية التى يؤلفها . ومثله كاتب القصة ، فقصته فى الغالب تنشر كما كتبها وانتهى منها . أما كاتب المسرحية فإنه لا يرى عمله إلا بعد أن يتدخل عشرات الناس فى إنجازه وعرضه ومساعدته ، فثمة عوامل عدة لا دخل للفنان فيها ولا سلطة له عليها . من ذلك :

١ — يجب أن يحيط الكاتب خبراً بالإنسانية فى مظاهرها المختلفة ، وكلما تخيل الشخصية التى خلقها بوضوح استطاع أن يضفى عليها من المواهب والصفات ما شاء ، ولكنه قد يفجع حين يراها ممثلة على المسرح ، لأنها لم تأت كما تصورها وخلقها ، فصوت الممثل وشعوره وشخصيته تجعل هذا المخلوق الذى تصوره الفنان يبدو غريباً عليه ، فالشخص النبيل الأنيق المظهر ، الفارع العود ، لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزما زرى الهيئة ، والسيدة الجميلة الرشيقة لا تمثلها امرأة بدينة .

هناك عدة أمور يذكرها المؤلف ، وقد لا تراعى فى التمثيل . أمور دقيقة كإشارات لطيفة ، ووقفات هادئة ، وابتسامات عذبة ، وتغير فى نبرات الصوت ورشاقة فى المشى . وقد يحدث العكس ، فيحسن الممثل الجيد من الشخصية التى خلقها المؤلف كما أن الممثل الردىء قد يشوهها ، والمهم أن نفهم أن ما يكتب قد يختلف عما يمثل تبعاً للتمثيل ، وليس من المستطاع أن يكتب المؤلف ، وفى ذهنه ممثل بعينه . فالممثلون الدائمون قلة ، والممثل نفسه تعتريه حالات مختلفة ، وهو معرض للشيخوخة والتقاعد . ولا شك أن مواهب المؤلف الذى يكتب لممثل

بعينه مواهب هزيلة ، إذ يتوقف نجاح مسرحيته على شخصية الممثل ، فهى ليست خالدة ولا دائمة ، ولا تصلح لكل زمان ومكان ، وإذا ذهب هذا الممثل أو عاقه عائق سقطت الرواية .

٢ — قد لا تتحقق المناظر التى يتخيلها المؤلف وهو يكتب مسرحيته لتعطى له الجو الخاص الذى تعيش فيه شخصياته ، وذلك حين يشترك فيها الرسام والنجار ومدير المسرح وميزانيته ، ولذلك يجب عليه أن يحد من تخيلاته للمناظر ويصر على أبسط الأشياء وأقلها .

٣ — ثم هناك المخرج ، والمخرج فى المسرح الحديث لا يقل عن الممول للمسرح ، وفى العادة يحدد الممول السياسة العامة للمسرح ، ولكن إذا اختيرت المسرحية فالمخرج هو الطاغية المستبد .

فقد يستشار المؤلف فى الممثلين ، وقد يبدى رأيه فى أثناء التجارب ، ولكن الرأى الأعلى دائماً للمخرج . كل شىء يحيط بالمؤلف يشعره بأن مسرحيته غير مرغوب فيها ، وغير مرضى عنها ، فإذا وقع العقد وحدثت المعجزة صارت إنسانيته لا تحد ، وشعر بفرح عميم لا يقدر ، لأن مسرحيته سترى الضوء ، وتبرز للحياة .

وهناك كذلك الممثلون وعلاقتهم بعضهم ببعض ، ورغبتهم فى العمل بمسرح خاص ، وقدرة المسرح على دفع ما يطلبون من أجور ، والمخرج ونظرياته وتجاربه . كل هذه الأمور تدفع بالمسرحية بعيداً بعيداً عن المؤلف حتى يصير فى النهاية حين يراها ممثلة كأحد نقاد المسرح الذين يشاهدونها لأول مرة .

٤ — وأخيراً هناك الجمهور . ولا يصح أن يقال عن مسرحية أنها مثلت إلا إذا شهدها الجمهور ، والمهم فى الإخراج هو التأثير على هذا الجمهور ، بالحركات والعمل والأضواء ، والإلقاء ، والصمت وغير ذلك .

وإذا لم يستول الممثلون على الجمهور وشعوره عقب رفع الستار مباشرة صارت

المسرحية فى خطر ، وقد لا ترى الحياة بعد ذلك . إن الافتتاح وقوته لا يقل أهمية عن الختام، وهذا الجمهور يختلف فى أذواقه ومشاربه ، وحظه من الثقافة ، ويختلف من جيل لآخر ، فهو اليوم موجود وغداً ميت ، ولا ننتظر من الجمهور تسامحاً ، بل لا يصح أن نطلب منه ذلك .

ليس عند الجمهور وقت متسع للتفكير حتى يسدل الستار ، إنه يريد التأثير ولو كان التأثير خفياً ، وعلى هذا يجب ألا يكون الموضوع مبهماً ، ولا نعنى بهذا أن تكون المسرحية ساذجة ، ومعروفة النتيجة من قبل ، وإنما نعنى أن يعرض المؤلف أفكاره الصعبة بمهارة حتى تفهم بسرعة ولو فهما سطحيا ، على أن يترك للنظارة فرصة أخرى للتفكير بعد أن يسدل الستار .

والمسرحية الجيدة تترك الجمهور راضيا حتى ولو لم يفهمها كل الفهم ، فالتأمل قد يقود أو لا يقود إلى الاقتناع العقلى ، ولكن إذا شعر الجمهور بأنه لم يغش فى ذوقه أو شعوره ، فإنه مستعد للتصفيق للمسرحية الجيدة مهما كانت عسيرة الفهم .

وعلى هذا فالمؤلف ليس كل شىء فى نجاح المسرحية . وقد يقال : لولا المؤلف لم يكن للعوامل الأخرى وجود ، فقد توجد المسرحية بدون تلك العوامل ، وعلى الرغم من صحة هذا القول فإنه لا يقدم شيئا للمؤلف الذى يريد النجاح . فالكاتب الذى يخشى النقد ، والذى لا يسمح بالتدخل فى فنه ، والذى لا يتصور أن ثمة رأيا أصح من رأيه عليه أن يترك المسرح ، حتى يتجنب الآلام واليأس ووجع القلب .

الوحـــدة :

إن المسرحية فن والفن صناعة واختراع ، وهى كسائر الفنون لا بد فيها من انسجام عام ، ومهما اختلفت أجزاؤها وفصولها فلا بد من وحدة تربطها بعضها ببعض . إن الكاتب المسرحى الحديث لا يهتم كثيراً بوحدات أرسطو ولا سيما

وحدة الزمان والمكان ، ولكنه على الرغم من هذا يفكر فى إمكانيات المسرح وقدرته على إعطاء المناظر المناسبة ، وما عساها تتكلف ، حتى لا يسرف فى تغييرها ، ويفكر فى الزمن الذى سيمكثه النظارة من غير ترويح .

ولكن الوحدة المطلوبة أهم من هذا بكثير ، إنها تتوقف إلى حد ما على دقة الذوق فى التناسب والتوزيع ، ولا نقصد تقسيمها إلى فصول متناسبة فى طولها ، فقد تكون المسرحية من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، وقد تكون سلسلة من المناظر ، ومع ذلك تشعر أن ثمة وحدة تربط هذه الأجزاء بعضها ببعض كمسرحية (شو) « سيتزوج » فإنها لم تقسم إلى فصول ، ولم يتغير فيها المنظر ، والتمثيل يستمر والمنظر واحد ، ومع هذا بلغت الغاية من النجاح والارتباط ، وذلك لما فيها من عواطف وأفكار وضعت بصورة لا يشعر معها الجمهور أنه فى حاجة إلى تقسيمها إلى فصول ، أو إلى تغيير المناظر ، بل ملكت عليه لبه وعواطفه .

وقد تراعى مسرحية من المسرحيات وحدة الزمان والمكان ، ومع هذا نشعر بالتنافر بين أجزائها ، وبأن شخصياتها مصطنعة ملفقة ، وأن التطور فيها غير معقول وبأن المواقف مقحمة . وبفقدان المسرحية الوحدة المنشودة . وإذاً فالوحدة ليست قانونا يمكن استظهاره كقوانين الجبر والهندسة والطبيعة : بل هى صفة نفسية عقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفنى لدى الكاتب ومقدار حساسيته .

ولكى يصل الكاتب إلى هذه الوحدة المنشودة عليه منذ الكلمة الأولى التى يخطها فى مسرحيته أن ينظر إلى النهاية ، فإذا وضع النهاية نصب عينيه كان أمامه ما يشبه القانون للاختيار والرفض . وجعل التفصيلات متوازنة ومتناسبة حتى تخضع لجاذبية النهاية ، ومن الطبيعى فى هذه الحال أن تحذف بعض التفصيلات التى لا تؤدى إلى هذه الغاية ، ويسرع بعضها ، ويؤكد بعضها الآخر لأنها عناصر أساسية فى البناء .

وعلى هذا فكل كلام وكل عمل لا فائدة له فى تطور المسرحية ونموها

ووصولها إلى غايتها يحطم وحدة المسرحية ، وينطبق هــذا على الخيال والهزل والنكات ، وكذلك المواقف الطبيعية الواقعية ، فإذا أقحم واحد منها فى المسرحية بدون داع لتخلق جواً مفتعلا من المرح أو الترويح ، أو الإخلاص للواقعية فإنها تقتل المسرحية قتلا ، إن المواقف الهزلية مثلها مثل الأعمال المنطقية يجب أن تختار بدقة ، وإلا أودت بالمسرحية .

هيكل المسرحية :

المسرحية كالكائن الحى لها هيكل عظمى يتشكل فى صور عدة ، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة ، وقد يقسم كل فصل إلى عدة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة ، والمهم هو التنسيق والانسجام .

ولعلك شاهدت مما عرضنا عليك فى الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف تطورت المسرحية منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم ، وكيف اختلفت طبيعة ونظاما وغرضا وموضوعا لدى المدارس الأدبية المختلفة ، وقد يقال إن من العسير أن توضع قوانين عامة للمسرحية تتفق فيها هذه المدارس والمذاهب جميعا ، وتنطبق على المسرحية فى جميع العصور ، وعلى كل أنواعها المختلفة . وعلى الرغم من صحة هذا القول ، فالهيكل الأساسى لفن المسرحية واحد ، وإن أخــذ سمات وصوراً متعددة ، ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق فى كل مسرحية جيدة وتحقق فن القصة ، من ذلك : أن تكون الشخصيات الإنسانية واضحة السمات ، وأن يختار للتمثيل حوادث معينة من مجموعة كبيرة من الحوادث ، وأن يخترع مفتاح الحوار ويحتفظ به .

أما فصول المسرحية فعرضة للتغيير ، وفى المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون الفصل الثانى أهم هذه الفصول وأقواها ، وفيه تبلغ العقدة أوجها ، وتتأزم الحوادث وتتحرج الامور ، بينما يكون الفصل الأول عرضا ، ومثيراً الاهتمام ،

والفصل الثالث يحتوى على جانب من الحوادث فى نهايتها وفيه يأتى الحل ، ويوضح الغامض ، وينكشف الخفى ، وتنتهى القصة .

ولعل هذا النظام فى المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذى يجعلها مناسبة أكثر من سواها للملهاة ، ولا سيما فى هذه الأيام التى لا يحتمل فيها النظارة مسرحية من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هـــذا النوع من المسرحيات غير مقبول فى عصرنا ، اللهم إلا إذا كان الموضوع مهما ، والكاتب قديرا ، واستطاع أن يتملك أزمة قلوب النظارة من أول فصل من هذه الفصول الخمسة حتى النهاية بحيث لا يشعرون بملل أو فتور ، ولا يأتى فى ثنايا المسرحية حشو أو فضول ، وسنعود إلى الكلام عن هذه الفصول بعد قليل ، ونتبين مهمة كل فصل بشىء من التفصيل .

ولكن السؤال المهم فى هذه المرحلة من الدراسة هو : هل يضع الكاتب الخطة قبل أن يبدأ العمل ، أو تأتى الخطة فى أثناء العمل ؟

لاشك أن الكاتب ذا الخبرة والمران لا يحتاج إلى مثل هذا السؤال ، وكل مؤلف له عاداته وطبعه ومزاجه .

لابد أن يكون لدى الكاتب دافع قوى للكتابة لا مجرد رغبة فى أن يرى اسمه على كتاب . والكاتب المثالى هو الذى يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القـــلم ، يتصور شخصياته ويستعرضهم بعين بصيرته ويرى كيف يتصرفون فى المسرحية ، ثم يتتبع الحوادث والجزئيات ، إلى أن تصل إلى غايتها وتبلغ أوجها ثم يتصور الحل ويزنه بعين الناقد الخبير .

وبذلك يمكنه أن يحكم على مسرحيته قبل أن يسطرها . ويرى: هل الحوادث كثيرة أو قليلة ؟ هل هناك أكثر من عقدة ، أو ثمة عقدة واحدة ، وهل كثرة الحوادث وتعدد العقد يفكك المسرحية ويوهى الحبكة . أو أن الحبكة لا تزال قوية ؟ والإثارة مستمرة ؟ هل لا يزال قابضاً على زمام العقدة الرئيسية

ـ عند تعدد العقد ـ أو أفلت منه الزمام ؟.

ثم ينظر إلى الموضوع ويرى: هل هو مبتكر أو معروف ؟ محتمل أو مستحيل ؟ يمثل الأجناس والأنواع كالبخيل والغيور والجنون أو أنه محلي ذاتي ، هل يمثل سمات إنسانية عامة ، أو صفات فردية خاصة ، وهل تلاحظ الوحدات الثلاث أو لا تلاحظ ؟

وهل المناظر متنوعة أو مملة ، مصورة بشكل واضح أو أنها حائلة اللون ؟ هل هي جميلة أو مفزعة ، مناسبة أو غير مناسبة ، محلية أو أجنبية ؟ واقعية أو خيالية ؟؟ إلى غير ذلك من الأمور التي إذا ناقشها واستقر على رأي فيها ووضحت في ذهنه فكرته عن مسرحيته تمام الوضوح ضمن أن يكتب مسرحية جيدة .

أما أن تكون الفكرة غامضة ، والأشخاص يأتون حسب الظروف والمواقف والحوادث مفككة لا يدفع بعضها بعضا إلى الغاية الفنية ، ولم يفكر في المناظر والعقدة والحل التفكير الكافي ، فانه يعرض مسرحيته للخطر ، وسمعته للنقد والتجريح .

إن كثيراً من كبار الأدباء يسطرون هيكل المسرحية قبل أن يكتبوا ، ويضعون تصميمها قبل أن يدبجوا ببراعتهم نتاج خيالهم ، ويعرفون الغاية التي ستنتهي عندها ويحددون وظيفة لكل شخص منها ، وما تؤدي إليه كل حادثة .

ومع هذا فبعض كبار الكتاب كذلك لا يكلفون أنفسهم عناء كتابة الهيكل وإن كان فيه مخاطرة .

وسواء كانت المسرحية واقعية أم طبيعية فانها لا يمكن أن تشبه الحياة كما هي ، ولو صورت الحياة صورة شمسية: إن الاختيار والتنسيق والتجميع والتكبير ليس من الناحية الفنية أمورا مرغوباً فيها فحسب، ولكنها من الوجهة العملية لا غنى عنها ، ومع هذا فمن الممكن أن نضع مسرحية وندعي أنها تشبه ما في الحياة ، مسرحية

تصور الحياة بإخلاص كأنها تعكسها فى مرآة تظهرها على حقيقتها ولا تشوهها ، ولكنها تعكسها مكبرة مركزة متقنة واضحة وإلا لما كانت فنا .

والمسرحية الممتازة كائن حى كالإنسان وليست متصلة الأجزاء كما تتصل الآلة ، فقد صممت الآلة لتقوم بعمل خاص ، لتقطع ورقا ، أو تنسج نسيجاً ، أو تحمل أثقالا ، وتحقق غرضها إذا نجحت لأنه قد أحسن تصميمها ولكنها لا تحقق هذا الغرض إلا إذا أديرت ، بينما الإنسان مجموعة مستغنية بنفسها : هيكل عظمى ومجموعة من الأعضاء المتعاونة وجهاز عصبى ، وجهاز عضلى ، تعمل كلها فى انسجام . أضف إلى كل هذا تلك المجموعة المجهولة التى تدعى شخصية . والتى تميز إنسانا عن آخر . إن الإنسان خلق للحياة وليس فى حاجة إلى مفتاح يديره ، وهكذا المسرحية قد تكون مصممة طبقاً لكل القواعد الفنية ولكنها مع ذلك فاقدة الحياة ، إنها حينذاك بمثابة آلة محتاجة لمن يحركها ولذا كان أول شرط للمسرحية الممتازة أن تكون حية تحمل فى طياتها مبادئ النمو الطبيعى ، وأن يكون الدافع لكتابتها قوياً واضحاً فى نفس المؤلف وضوحاً تاماً .

وهيكل المسرحية يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل : العرض ، والتعقيد ، والحل .

العرض :

والعرض يأتى عادة فى الفصل الأول من المسرحية ذات الثلاثة الفصول ، وقد يشمل الفصل الأول والثانى ، وبعض الثالث فى المسرحية ذات الخمسة الفصول ، ولكنه فى هذه الحالة يكون مملا ومصطنعا ، لأن مهمة العرض تعرف بموضوع المسرحية وبالشخصيات المهمة فيها ، وإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة ، ولذلك وجب أن تقدم الشخصيات المهمة فى وقت مبكر من الفصل الأول ما أمكن ، وليس من الضرورى أن يقدموا بذواتهم ، بل قد يكتفى بالإشارة إليهم . بيد أن هذه الحيلة التى قد يراد منها إثارة مزيد من التشويق لدى الجمهور فى حاجة إلى مهارة عظيمة .

ويجب فى مرحلة العرض ألا تبرز الشخصيات الثانوية بروزاً يسترعى النظر ويثير الاهتمام ، حتى يطغوا على الشخصيات الرئيسية ، وهـذا عيب قد يرجع إلى أن المؤلف الذى يعجب أحياناً ببعض الشخصيات الثانوية يعطيها من العناية أكثر مما تستحق ، أو يكل إليها من الأعمال غير ماخصص لها أو ماهى بطبيعتها فى المسرحية ملائمة لها ، وقد يرجع إلى الممثل الذى يعطى هذه الشخصية الثانوية عناية زائدة لاتتناسب مع وضعها فى المسرحية ، وعلى المخرج أن يرده إلى الصواب .

الدقائق الأولى من المسرحية بعد رفع الستار مرحلة دقيقة من مراحل العرض ويجب ألا تتضمن شيئاً ذا بال ، لأن اهتمام النظارة لم يتركز بعـــد ، وعيونهم مشغولة بالمنظر ، وآذانهم نصف منتبهة ، ولذلك يحسن أن يرفع الستار على بعض الشخصيات وهم مشغولون فى عمل ما ، ولا يبدأ الحوار إلا بعد مضى دقائق يسيرة حتى يعطى النظارة فرصة لدراسة الشخصيات ، ومنزلتهم الاجتماعية ، ويستعدوا لفهم الحوار .

ومن خير الأمثلة التى تضرب فى هـذا المقام مسرحية (سانت جون إرفين) « جان كليج » ، إذ نرى جان كليج ـ الشخصية الرئيسية ـ عندما يرفع الستار جالسة على مقعد ، مشغولة بالخياطة فى صمت ، وحماتها « السيدة كليج » جالسة ترقب حفيديها وهما يلعبان بالمكعبات أمام الموقد ، والبنت تهدم أحياناً مايبنيه أخوها .

وتمضى ثلاث دقائق قبل أن يبدأ الحوار . ولا شك أن النظارة يكون عندهم وقت كاف لتفهم هذا المنظر ومعرفة مغزاه ومعرفة الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها هذه الشخصيات .

ويبين الحوار القصير الذى تبتدئ به المسرحية بعد ذلك علاقة كل منهم بالآخر وشعورهم ، وطبقتهم ، وحظهم من الثقافة .

ـ السيدة كليج : لاأدرى ما الذى يؤخر هنرى حتى الآن ؟

ـــ جان كليج . (من غير أن ترفع رأسها) : أظنه مشغولا .

السيدة كليج : دائماً مشغول . دائماً مشغول . لاأصدق أن الرجال مشغولون دائماً كما يدعون ، ثم إنى أعرف هنرى ابنى ، وإلا لم أكن أمه ، إنه لايقتل نفسه فى العمل ، إن هنرى لايفعل ذلك .

جان كليج : صمتاً ياأمى ! لاتتفوهى بهذه العبارات أمام الأولاد .

فمن هذا الحديث القصير نعرف أن السيدة كليج هى أم هنرى ، وأن جان زوجته ، وأم الولدين .

وفى كثير من المسرحيات قد يطول الوقت دون أن يبدأ الحوار، خذ مثلا آخر مسرحية (لنوئل كوارد) « السنديانة المحترقة » حيث نرى الستار يرفع والسيدة « روكيت » جالسة أمام المدفأة تشرب فنجانة من الشاى، و « دوريس »الزوجة جالسة تتناول فطورها على المائدة وفى يدها صحيفة تقرؤها ، و « إلزى » الولد يضع الزبد على قطعة من الخبز المقدد ، ويغمسها فى بيضة مسلوقة أمامه ، وهناك صمت مطبق لايقطعه إلا صوت الملاعق والسكاكين ، وإلا سعال « إلزى » المصاب ببرد خفيف ، وتمضى دقائق تمكن النظارة من استيعاب هذا المنظر قبل أن يدخل « هنرى » الزوج . فاذا دخل جلس إلى المائدة من غير أن ينبس ببنت شفة ، وتقوم « دوريس » آليا ، وتخرج من الغرفة ثم تعود ومعها طبق فيه سمك مشوى وتضعه أمامه ثم تعود إلى مكانها ، ويصب « هنرى » لنفسه فنجانة من الشاى ، وتقدم له « دوريس » - من غير أن ترفع بصرها عن الصحيفة - اللبن والسكر .

فهذا المنظر الصامت من صميم التمثيل ، وله دلالته ، ومع ذلك لايتطلب مجهوداً كبيراً من النظارة فى افتتاح المسرحية .

هذا وفى العرض تبتدىء الحوادث بحيث لاتوحى بالنتيجة ، ولكنها تكون وسطا بين الغموض والوضوح ، تتضح بمقدار ماتبين لك الخيوط الأساسية التى ستتألف منها العقدة ، وتكون غامضة بحيث تدعك متلهفا متشوقا إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية .

التعقيد :

ويعنى التعقيد موضوع القصة ، والطريقة التى تسير فيها المسرحية ، وتتابع الأحداث ، وليس التعقيد مجرد جمع حوادث ، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات ، ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف ، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهى بحل .

ولا نعنى بالجزئيات التى تكون العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع ، بل كل ماله تأثير ، وما يؤدى إلى هذه الغاية ، ولا ريب أن هذا يتطلب اختياراً دقيقاً وميزاناً حساساً لما عسى أن نحذفه ، ويعنى أن الجزئية ليست مقصودة لذاتها ، ولكنها جزء من حادثة أكبر منها .

هذه الجزئيات تسير فى تتابع ، أى أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التى قبلها ، لتكون ثالثة فرابعة ... وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التى تجعلنا نتذكرها فى النهاية . وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذى يعطى هذا القانون ميزته فى المسرحية بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابها فى السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نتعمد هذا . يجب أن تحمل كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وبما بعدها ، أى نجعلها كلها سلسلة واحدة ، نأخذها كلها جملة ، ونحملها معنا ، ونحتفظ بها كما نريد ، هذا إذا جعلنا دائماً نصب أعيننا البداية والنهاية .

وفى أثناء تطور الحوادث ، وازدياد التوتر يجب أن نحرص كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ، وأن نجعل النظارة فى حالة تعلق وتلهف ، بأن نلقى بعض الظلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض ، والفن يكمن فى قيادة الجمهور من غير أن يتنبأ بما سيحدث ، وبينما نراه يقظا متلهفا لمعرفة النتيجة يأتى الحل الحقيقى حين يأتى فجأة ، وكلما كانت المسرحية معقدة احتاجت إلى فن أسمى ومهارة أكثر ، وإلى اعتراف بالعلاقات الداخلية للحوادث ، وإلى مجهود متزايد للمزج بين نظام الزمن ونظام الارتباط .

وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطىء الحركة فى القصة ، وألا يتخللها كثير من الوصف فان الوصف يبطىء بها ، ونراها تسرع وتتتابع إذا حذفنا كثيراً من الحوادث التافهة ، واقتصرنا على الحوادث الهامة ، ولم نقحم شيئا يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة ، فان ذلك يقتل المسرحية مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت ، فان ذلك فضلا عن أنه يستنفد جهده يدعو إلى الملل — ملل الممثل وملل النظارة على السواء . ومن الوسائل التى يلجأ إليها بعض الكتاب أحيانا للمحافظة على الجاذبية التعارض ، بأن يقلب المنظر الهادىء عاصفاً مثيراً ، أو يجعل بعض الشخصيات المختلفة فى المزاج والأخلاق تتقابل ، ولا شك أن الحياة تغص بمثل هذه الأمور .

وكثيراً ماتبنى المسرحية على الصراع ، وهذا من القواعد التى نادى بها النقاد ، وأول من فاه بهذا هو الناقد الفرنسى الشهير (برونتيير) ، ولكن عشرات من الناس الذين لم يسمعوا ألبتة بهذا الناقد الفرنسى قد رددوه من بعده . إن هذا المبدأ نصف الصدق وعدد المسرحيات الكبرى التى التزمت هذا المبدأ كبير ولكن كثيراً غيرها يكذبه ، ولا يلتزمه .

قد يقال : إنه لابد فى كل مسرحية من تيارات متباينة يعارض أحدها الآخر ولكنها فى الحق تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباينة فى القطعة الموسيقية تتقابل فى موطن ، ولكنها لاتؤدى للنشاز بل للانسجام . ومن العسير أن توجد مسرحية لاتصادف الشخصيات فيها عقبات . ولكن هذه العقبات قد تكون شيئا سلبيا . كعدو جامد ساكن مثلا ، بينما الصراع يقتضى على الأقل وجود قوتين متعارضتين ، وعلى هذا فانكار وجود المسرحية التى لاتبنى على الصراع حكم يضيق من مداها . إن الصراع فى المسرحية يشبه تعدد النغمات المتباينة فى القطعة الموسيقية ، إنه عنصر من عناصر كثيرة فى المسرحية ، كما أن تعدد النغم عنصر من عناصر كثيرة فى القطعة الموسيقية . إن أقصى مانستطيع قوله : هو أن الصراع فى الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحيات وعقدها أكثر من أى علاقة أخرى ، لكن

من الخطأ أن نقول : إن المسرحية لا توجد إلا إذا وجد الصراع . إن هذا مثل قولنا : إن المسرحية هى الصراع .

قد يكون الشجار على المسرح مملا وسخيفا وغير تمثيلى ، بينما حوار يستغرق عشر دقائق لا صراع فيه قد يكون أدخل فى باب التمثيل منه ، كما يظهر ذلك كثيراً فى مسرحيات « جورج برنارد شو » . من يظن - إذا أخذنا بالظاهر - أن هذه الفقرة من مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » غنية بالروح التمثيلية :

ليدى كيتى : إنى فى مأزق حرج من غير أحمر الشفاه ، فهل تعيريننى إصبعاً منه يا عزيزتى ؟

الياصابات : إنى جد متأسفة ، فليس عندى أحمر شفاه ؟

ليدى كيتى : أتريدين أن تقولى : إنك لا تستعملين أحمر الشفاه ؟

الياصابات : أبداً .

إن الروح التمثيلية التى تضمنها هذا الحوار القصير تظهر من معرفة الظروف المحيطة به والتى قيل فيها ، لقد سئمت الياصابات حياتها الرتيبة التى اضطرت أن تحياها مع زوجها فى منزله الريفى الجميل ، وأخذت تفكر فى الفرار مع (تيدى لوتن) وهو شخصية جذابة ، ويعمل مديراً لمزرعة مطاط فى الملايو . أما « ليدى كيتى » فهى حماة الياصابات ، ومنذ زمن بعيد قد سئمت الحياة مع زوجها ، وفرت مع « لورد بورتيس » بحماسة وعاطفة قوية ، وكانت حينذاك صغيرة وغضة مثل الياصابات اليوم ، ولكن قد مضى على ذلك ثلاثون عاما ، وتراها اليوم مغضنة الوجه ، مصبوغة الشعر ، غبية يائسة ، وإن كان لا يزال متعلقاً بها ظل حائل من عاطفتها القديمة .

فإذا تذكرنا هذه الحقائق تبين لنا إلى أى حد كانت الفقرات القصيرة من الحوار غنية بالروح التمثيلية .

قد تعرض علينا المسرحية رجلا فى خصام مع غيره ، أو فكرة متعارضة مع

سواها ، أو رجلا فى صراع مع الدولة أو مع العالم أو مع نفسه ، ولكنها قد تعرض كذلك ـ من غير أن ينقصها الروح التمثيلى ـ الرجل يتطور من مرحلة عقلية إلى أخرى ، ومن مرحلة عاطفية إلى أخرى ، وقد تعرض الرجل ينتقل من حال الجهل إلى حال العلم ، ومن الطيش والنزق إلى الحكمة والروية ، وقد تعرض صوراً من المجتمع بموافقة ، أو بسخط ، أو بسخرية ، أو استحسان ، أو تهزأ من مساوىء العصر وسخافته . ثم إنها قد توحى بالبطولة وذلك بتصوير الأبطال من غير أن يكون ثمة صراع .

وعلى هذا فالصراع وإن كان ذا أهمية بالغة فى المسرحية إلا إنه ليس مبدأ ضرورياً تتوقف عليه حياة المسرحية . لقد تمسك به الفرنسيون ، واتبعه الإنجليز الذين احتذوا حذو المدرسة الفرنسية ، وفى الحق أنه قد ظهر فى كثير من المسرحيات العظيمة .

والصراع أنواع كثيرة ، وخيره فى كتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد ، الذى ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها . ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعـــادها الثلاثة : الجسمانية والاجتماعية والنفسية . ويتكون الصراع فى الظاهر من قوتين متعارضتين بيد أن كلا من هاتين القوتين نجمت عن ظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون ثمة بد من أن ينتهى بالانفجار .

ولا يمكن أن ننتظر صراعاً صاعداً من شخص لا يريد شيئاً ولا يعرف ما يريد ، لأن الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد ، ففى ملهاة طرطوف لموليير نجد أرجون يعتقد اعتقاداً جازماً فى قداسة طرطوف ومهما حاول أهله أن يبينوا له زيفه وخداعه لا ينثنى أو يعدل عن إيمانه ، بيد أن هذا وحده لا يكفى ، ولكن عقيدته تتحول إلى عمل فيتنازل عن أملاكه لطرطوف، ويودعه وثيقة خطيرة كانت لديه أمانة ويحاول أن يزوجه ابنته ماريان، وهنا يأتى الهجوم

المضاد من الأسرة كلها حين ترى ما آل إليه أرجون وكيف يعبث بمصيرهم . وقد كانت النهاية مفجعة لأرجون ، ولولا تعصبه الأعمى وإرادته القوية ما نزلت به كل هذه الدواهى، ولولا وقوف أسرته كلها ضده حتى تكشفت له حقيقة طرطوف لظل سادراً فى غوايته .

والصراع يقتضى شخصيات متكافئة فى قوة الإرادة وفى التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله ، فلو قلت لشخص : إنك لص ، وسكت ، أو قال : انتبه وتبين من تخاطب . لانتهى الصراع وقطع عليك السبيل ، ولكن لو رد عليك بقوله : لست لصاً بل أنت اللص وعندى البرهان لنما الصراع واشتد . على أنه من العيوب المألوفة فى تأليف المسرحيات عدم الاهتمام بتطور الصراع وتدرجه بل يأتى وثباً، وهو الذى يتمثل فى تحول الشخصية من نقيض إلى نقيض دفعة واحدة ، والأمين لا يتحول لصا هكذا دفعة واحدة ، والمرأة لا تتحول من عفيفة شريفة محبة لبيتها وزوجها إلى امرأة مستهترة تهجر بيتها وزوجها دفعة واحدة ، ومن دون مقدمات ، إن ذلك يدعو إلى فقدان المسرحية جاذبيتها وقوتها ، فالشخصية فى مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة،ولا بد أن يكون ثمة هدف لهذه الشخصية لا تنحرف عنه حتى تصل إليه .

فالمدمن على شرب الخمر الذى يريد أن يصل إلى الوقار والاعتدال لا ينال بغيته إلا بعد كفاح . وإلا بعد أن يرسم طريقا واضحا يسير فيها ، والذى من شأنه الوفاء لا ينقلب إلى غادر خسيس إلا إذا دفعته إلى ذلك أسباب قوية جاهدها وصارعها ما شاء له طبعه حتى غلب على أمره .

هذا وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن ونحن بصدد الكلام على عقدة المسرحية والحوادث التى تفضى إليها ، وهو : هل بناء المأساة كبناء الملهاة ؟ وهل العقدة فيهما متشابهة ؟ إن الخاتمة مختلفة وهذا يتطلب تحويراً فى البناء ، واختلافا فى العقدة . فالأديب يصور ما يمكن أن يحدث لا ما يحدث فعلا كما يقول أرسطو ، وما يمكن أن يحدث يعطى الغرض الذى تبنى عليه المسرحية . وفى المأساة يصر أرسطو على

أن تـكون الحوادث محتملة الوقوع ، وهو على حق لأن الشعور بأن البطل مساق بقوة قاهرة نحو مصيره التعس من مبدأ الأمر يقوى شعورنا بوحدته وأهميته ، ويدفع بالشخصيات الأخرى إلى الخلف . ويعطينا فكرة عن الفرد وبيئته ، وإذا لم يكن هناك تتابع منطقى للأسباب والتأثير أخفق جو المأساة ، وإذا تدخل الحظ فى تتابع الحوادث ولو فى نقطة واحدة اضطرب هذا التتابع . ولعلك عرفت أن المأساة الـكلاسيكية تسير فيها الحوادث منطقية حتى ينال المجرم عقابه والمحسن جزاءه ، وأن ذلك كان حتما مقضيا ، لأن عمله أفضى به إلى هذا المصير .

بيد أن الملهاة تختلف عن المأساة فى غايتها ، لأننا فى الملهاة يجب أن نشعر بأن الإنسان طليق لا محكوم عليه . سواء بالقدر كما فى مآسى الإغريق ، أو نتيجة أعماله كما فى المأساة الـكلاسيكية ، وأن أخطاءه فى الملهاة يمـكن علاجها ، وليست بالغة الخطورة . إننا فى الملهاة لا نهتم بالحوادث كاهتمامنا بالشخصيات لأن فيها الموازنة بين الشخصيات بعرض المفارقات والشذوذ .

ولما كان الصراع قد اتخذ أساسا لعقد كثير من المسرحيات الـكبيرة ، فهناك كذلك المواقف المختلفة التى تجذب إليها أنظار الـكتاب وعقولهم ، وتدفعهم إلى كتابة مسرحيات ناجحة إذا كانت لديهم الموهبة الصادقة ، وكانوا على دراية بفنهم . ولنضرب مثلا على موقف من المواقف يصح أن تبنى عليـه مسرحية : اكتشف حسن بعد أن تزوج زينب أنها كانت متزوجة من قبل أن تعرفه ، ولم تطلعه على ذلك . قد يكون السبب غير مشرف باعثا على الخزى ، أو أنها آثرت إراحة عقله ، أو أنها كانت جاهلة بوخامة العاقبة التى تترتب على مثل هذا الصمت .

إن هذا الموقف كاف لأن يحفز الكاتب على تأليف مسرحية. ثم دعنا نفرض عدة فروض : كانت زينب تعتقد أن الزوج الأول قد مات ، والميت لا يتكلم فإذا به يظهر فجأة ، أو دعنا نفرض فرضا آخر ، كان لزينب من زوجها الأول

ولد أخفته بحذر عند صديق أمين ، فإذا به يظهر فجأة ، ويدهش حسن كل الدهشة لسابق جهله بهذا ، وتخزى زينب كل الخزى لأنها أخفت الحقيقة عن حسن ، وقد يذهب خيالنا أبعد من هذا ويخطو خطوة أخرى أجرأ من السابقة ويفرض أن هذا الولد قد قابل فى أرض أجنبية بنتاً لحسن وزينب من غير أن يعلم كل منهما صلته بالآخر . ثم تحابا وتواعدا على الزواج . وإذ كنا من الذين لايؤمنون بوجود المأساة فى العصر الحديث ، فإن تطور موضوعنا قد قادنا إلى طريق مغلق .

هذا الزواج بين حسن وزينب ليس زواجا . لانها متزوجة من قبل ولم يطلقها زوجها الأول فهى لاتزال فى عصمته ، فهل ثمة مانع قانونى يحول بين زواج ولدها الشرعى من زوجها الأول من هذه البنت التى ليس لها والد شرعى؟ إن حسن لم يكن يعرف شيئاً من الموضوع حتى الآن ، ولم يكن يعرف أن هذا الولد ابن زوجته ، وهذا موقف تمثيلى من الطراز الأول ، هل تخبره زينب بحقيقة الموقف أولا ؟ هل تجعل سعادة هذين الشابين البريئين مبنية على هذا الأساس الهش ؟ ؟

إن الجمهور الذى أحاط بكل الحقائق الماضية والحاضرة خبراً سيقضى وقتاً ممتعاً ، وإذا كان المؤلف يدرى حقيقة فنه وعمله استطاع أن يجعل كل إنسان من النظارة فى حالة تشوق حاد طول الوقت لمعرفة النهاية . إن الشرط الأساسى فى الموقف أن يقابل بالاستحسان ، وأن يعجب الجمهور ، فإذا تحقق هذا أمكن تعقيد المسرحية المبنية على الموقف ونموها كما يشاء المؤلف وعبقريته ، وكما يسمح الموضوع .

وإذا لم يكن الموقف أو الحالة جديرة بالثناء ، فلا فائدة من نبوغ المؤلف وعبقريته فى إنجاح المسرحية ، وليس للمؤلف الحق فى أن يطلب من جمهوره أن يعتقد فى موقف مستحيل بطبعه غير محتمل الوقوع ، وفى موقف سخيف . لقد كان يسمح فى وقت من الأوقات — كما عرفنا آنفا — بالمصادفات العجيبة ،

وبتدخل الأقــدار ، ولـكن المسرح الحديث لايسمح بشيء من هذا ولايقبل إلا الحوادث المحتملة الوقوع .

أن سوء التفاهم الذى يزول بعد خمس دقائق من الشرح فى الحياة العادية لايجوز أن يأخذ ساعتين ونصف الساعة على المسرح ، والآباء الذين يرون أولادهم بعد فرقة عشرين سنة لايجوز أن يميزوهم لأول وهلة اعتماداً على قاعدة أن « الدم يحن » ، والمرأة المرحة التى تتزيا بزى رجل لايجوز أن توهم الجمهور بأنها رجل مهما كان صوتها غليظا وتقاطيع وجهها خشنة ؛ المواقف يجب أن تـكون طبيعية .

ولابد هنا من التفرقة بين الموقف والقصة والعقدة ، فالموقف مجموعة من الظروف منفصل بعضها عن بعض لايكون أى واحد منها بمفرده تمثيليا ، ولـكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض يحتمل أن تـكون حالة تمثيلية .

فالحقيقة أن « حسناً » تزوج من زينب ليست تمثيلية ، والحقيقة أن زينب قد تزوجت من قبل ولم تعد ترى زوجها ، واعتقدت أنه مات ، والحقيقة أن ولدها من زوجها الأول قابل بنتها من زوجها الثانى ووقعا فى الحب ليس تمثيليا إذا أخذت كل حقيقة على انفراد ، ولـكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض تـكون موقفا تمثيليا .

أما القصة فهى سلسلة من الحوادث المرتبطة بعضها ببعض . القصة تخبر كيف أن (أ) تبع (ب) و (ج) تبع (د) حتى وصل (و) ولـكن العقدة تبين العلاقة بين (أ) و (ب) و (ج) و (و) . والعقدة هى الحبكة التى تضم هذا الشتات وتنظم هذه الحوادث بطريقة معينة .

إذا كتبت مسرحية (الدائرة) لسومرست موم على شكل قصة . فانه يخبرنا تدريجيا كيف أن (ليدى كيتى) تزوجت من (كليف شامبيون شيتى) ، ثم كيف ظهر (لورد بورتيس) ويعرفنا كيف تم زواجها الأول ، وكيف هربت من بيت الزوجية وتركت زوجا تعسا يائسا ، وهنا ندع الخيار للقصاص فإما أن

يتتبع (ليدى كيتى) فى المنفى ، ويبين المغزى الخلقى لهذا التصرف ، أو يتتبع (كليف) فى انجلترا ومعه ولده (أرنولد) فى الخامسة من عمره أو يتتبع الحالين معا . ثم يأتى تقابل (أرنولد) مع (الياصابات) وزواجهما ، ثم سأمها ومللها من حياة الزوجية وتدبيرها الهرب مع (تيدى لوتن) .

إن فن الرواية غير فن المسرحية ، نستطيع أن ندرك جوهر القصة فى ساعتين من التمثيل ، لأن التمثيل فيه اقتصاد عن الرواية ، وإذا قرأنا الروايه فقلما نتذكر أولها إذا وصلنا إلى آخرها ، وعلى العكس من ذلك المسرحية ، إذ يجب أن يترك الفصل الأول من الأثر فى عقول النظارة بحيث يظل ذلك الأثر حتى آخر المسرحية إن فى المسرحية إشارات فى الفصل الأول تمهد للفصل الثالث ، وفى الفصل الثانى إشارات كذلك تمهد للحل ، ويجب علينا أن نتذكر كل هذا .

لقد أشار (أرنولد) فى الفصل الأول من (الدائرة) إلى (تيدى لوتن) بقوله : « أظن أنك أصبت فى دعوة (تيدى لوتن) ، أنا لا أعرف أنه حاد الذكاء، ولكن أتعرفين أن ثمة حالات تريدين فيها ثوراً فى دكان صينى » .

إن هذا التلميح بأن (تيدى لوتن) ثور فى دكان صينى خليق بأن يكسر كل مافيه من صينى إشارة بارعة إلى أنه إنما أتى بيت (أرنولد) ليحطم حياته الزوجية ويغرى زوجة (أرنولد) بالهرب معه كما ظهر فيما بعد .

إن كل مسرحية يجب أن تقوم على فكرة أو أساس أو مايسميه النقاد مقدمة منطقية مسلم بها يحاول الكاتب المسرحى أن يبرهن عليها بالأحداث والأشخاص الذين يختارهم ليمثلوا هذه الفكرة ويجسموها .

فالمقدمة المنطقية لروميو وجوليت هى : « الحب العظيم يتحدى كل شىء حتى الموت » .

المقدمة فى الملك لير هى : « الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار » لقد وثق الملك لير بكلام ابنتيه البراق ثقة عمياء فكان فى ذلك هلاكه . والمقدمة أو

مفتاح المسرحية فى ماكبث هى : « الطمع الذى لايعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه » .

وفى الأشباح لإبسن تلك المسرحية التى تعالج موضوع الوراثة ، وتوضح ماجاء فى التوراة من « أن الأوزار التى يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء » تتخذ من تلك الجملة مقدمة لها تبرهن على صحتها .

والمقدمة فى بيت الدمية لإبسن هى : « إن عدم المساواة فى الحقوق بين الجنسين فى أمور الزواج جالبة للتعاسة » ، وقد اختار لهذه الفكرة شخصيتين متناقضتين هما هالمر ، ونورا : فهالمر أثر لايفكر إلا فى منصبه وكرامته وحقوقه المدنية ، ومنزلته فى المجتمع ، وكان شديد الحرص على أن يظل محترما فى أعين الناس ولا يبالى أن يضحى بكل شىء حتى حبه فى سبيل هذا الاحترام .

وعلى العكس منه نورا ، فهى ساذجة لها روح طفلة ، قد دللها أبوها صغيرة وزوجها كبيرة ، مسرفة لاتعرف التبعات ، تهوى الرقص والغناء ، مهملة قليلة المبالاة ، إلا أنها مع ذلك تحب زوجها وأبناءها من صميم فؤادها ، ذلك النوع من الحب الذى يدفعها لأن تأتى فى سبيله بأعمال لاتقدم عليها فى أى شأن آخر وقد رضيت أن تكون زوجة دمية ؛ لأن والدها طبعها على ذلك . وبعد أن اختار (إبسن) هاتين الشخصيتين للبرهنة على فكرته المنطقية ، ومحاولة الدفاع عن حقوق النساء جعل هالمر يمرض ويعوز نورا المال لعلاجه ، فكيف السبيل إلى المال ؟ إنها لاتستطيع أن تحمله على الاقتراض فكرامته تأباه ، وهى لاتستطيع أن تقترض إلا بضامن ، وذلك لعدم مساواة المرأة بالرجل فى شئون المال ، إذا فلتحمل أباها على ضمانها ، ولكن أباها يموت ، فلتزور توقيعه ، وهذا مافعلته .

إنها لم تكن تستطيع أن تسرق فذلك لايحل الإشكال لأنه يخالف المقدمة المنطقية ، وهى حينما زورت توقيع والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وزوجها . ولو أنها سرقت ولم تضبط لما استحقت أن يكون لها الحق فى المساواة بالرجال .

ويغضب هالمر ويثور عندما يعلم بهذا التزوير ، ولا يفكر إلا فى كرامته ومنصبه وطموحه ، ولكن نورا تغضب كذلك ، لأنه لم يقدر تضحيتها ولأنه يعاملها كأنها دونه فى كل شىء ، بل يعاملها معاملة الدمية .

وتحدث مفاجأة بعد صراع نورا العنيف لاسترداد وثيقة التزوير من المرابى إذ يرسل هذا الوثيقة إليها معتذرا عما حدث ويقول : إنه قد حدث تبدل سعيد فى حياته . بيد أن هالمر يتلقى الرسالة ويفتحها ، وحين يرى الوثيقة يغلبه الفرح ويقول : لقد نجوت ، وتسأله نورا : وأنا ؟ ، فيرد عليها ، وأنت كذلك ، هذا أمر طبيعى لقد نجونا معاً .

وتصر نورا بعد هذا على أن تتركه وأولادها ، لأنها تريد أن تتعلم من الحياة كيف تعتمد على نفسها ، إذ لم تعد صالحة لأن تكون زوجة وأما .

وتقول لهالمر بعد نقاش طويل ، وبعد أن حاول أن يثنيها عن عزمها هذا ويذكرها بأنها زوجة وبأنها أم .

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد ، والذى أومن به منذ الآن هو أننى بشر له عقل ، وفيه تفكير مثلك تماما ، أو على الأقل يجب أكون كذلك .

لقد أغضبها كل هذا الغضب أن زوجها لم يتقدم لتحمل التبعة على عاتقه ، وتقول له :

عندما كانت رسالة (كروجستاد) المرابى فى صندوق بريدنا لم يساورنى الشك مطلقا فى أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل ، وأنك سوف تقول له :

« اذهب وانشر الموضوع كله على العالم أجمع » . أتظن أننى لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية فى سبيلك ؟

هالمر : إننى أرضى أن أصل الليل بالنهار راضيا قرير العين لأهيئ لك السعادة ، وأن أتحمل الآلام والفاقة فى سبيلك ، ولكننى لا أحسب أن فى الدنيا رجلا يقبل أن يضحى بشرفه فى سبيل من يحب .

وهكذا يمضى « إبسن » فى هذه المسرحية العظيمة واضعاً نصب عينيه تلك المقدمة التى هى مفتاح مسرحيته والفكرة الأساسية التى تعتمد عليها .

إن الكاتب المسرحى الجاد عليه أن ينظر إلى الأمام ، وإلى الخلف ، ثم إلى الأمام ثانية ثم إلى الوراء وهكذا حتى يتملك زمام انتباه الجمهور . وعلى كل فمادة المسرحية — ليست كما تتراءى بادئ ذى بدء — الناس والأماكن والحوادث وليست الحياة عامة ، ولكنها أفكار عن الناس والأماكن والحوادث ، وليس معنى هذا أن نترك الكاتب يعرض خيالاته وأوهامه ، بل الفكرة محاولة عقلية لتفهم شىء خارج عن ذات الإنسان ، أو هى أن يضع المرء آراءه فى صورة حقائق . ومن ثم تتوقف قيمة الفكرة على ثلاثة أمور : على أصالة العقل الذى أبدعها ، وعلى قوة الملاحظة عنده ، وقدرته على تفهم مايلاحظه ، وليس مقياس الفكرة صحتها ، ولكن صلتها الوثيقة بالموضوع . وعلينا أن نتذكر أن العقول التى تعرض عليها هذه الفكرة ليست خاوية ، أو فى حالة سلبية إزاء الفكرة . فلكل إنسان نظرة خاصة به إلى الحياة وإلى الأشياء .

هذا ولعلك تتذكر أن عقدة المسرحية لدى اليونان كانت خاضعة لسيطرة القضاء والقدر ، وأنها كانت تتمثل فى كيف ينفذ هذا القضاء المحتوم على البطل ، ثم صارت لدى المدرسة التقليدية نتيجة منطقية لحوادث معينة محدودة ، ولا يسمح فيها بتدخل الصدفة أو القضاء والقدر ، وإنما أعمال البطل وأخطاؤه ، وتدخل القضاء والقوى الخفية . وأن المدرسة الابتدائية كانت تعطى صورة كاملة للحياة بخيرها وشرها وظروفها المتباينة كما يعرضها الأديب ويختارها ، ويراها ببصيرته الفنية — وأنها اليوم وقد تعددت مشكلات المجتمع ، وصارت الحياة صاخبة عنيفة معقدة تصطدم فيها الرغبات العديدة والأهواء المتباينة تبعاً لحضارتنا المادية وما تتطلبه من صراع عنيف ، قد اتسع مداها وتنوعت عقدها .

الشخصية:

ومن الينابيع التى تلهم الكاتب المسرحى وتمده بفكرة المسرحية أو تحفزه على الكتابة (الشخصية)، فقد تلح على الكاتب فكرة شخصية أو عدة شخصيات، وتتطلب أن يضعها فى مسرحية، وعلى المؤلف قبل أن يبدأ فى الكتابة أن يفحص عن هذه الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية يستحقون الدراسة، ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير؟! إن المسرحيات التى تتولد من الشخصية فيها حيـــاة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والظروف، والمسرحية التى تخصص لدراسة شخصية واحدة أو تدور حولها أصعب فى المعالجة من المسرحية التى تدور حول عده شخصيات يتوزع بينها العمل، ولكن إذا كانت الشخصية الواحدة تملأ الفراغ المسرحى فلا شك أن مثل هـذه المسرحية تكون فذة وفريدة فى بابها، ومع أن كثيراً من المسرحيات الخالدة اعتمدت على شخصية واحدة مثل هاملت، وعطيل، وماكبث لشكسبير، وهيدا جبلر لإبسن، وهرنانى لهوجو، إلا أن هذه الشخصية المركزية كانت فى حاجه إلى شخصيات متساوية لهـا فى الحيوية — لا فى البطولة — حتى تتضح وتحسن التعبير عن نفسها.

إن الاعتماد على شخصية واحدة فى المسرحية فيه مغامرة، لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية، لأنها لم تتضح فى ذهن الكاتب، أو إذا لم يكن فيها مايثير اهتمام النظارة أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها. انهارت المسرحية من أساسها، ومع أن هذا النوع لايعارض تعاليم المسرح ونظرياته، وليس الإتيان به كفراً فى شريعة المسرح، إلا أنه فن محاط بكثير من الأخطار، ولا يستطيعه إلا المهرة الأكفاء الممتازون من الكتاب.

وقد أعلن بعض الأدباء أنه منذ أن تتضح الشخصية فى أذهانهم تنطلق هذه الشخصية فى تصرفها وفق مشيئتها بعيدة عن خالقها، ولكن هذا الرأى لايؤخذ على إطلاقه، وأغلب الظن أنه ناشىء من مزيد عطف من الأديب على شخصياته أو من عدم تقدير مايحدث تمام التقدير. حقاً إن حيوية بعض الشخصيات

تكون عظيمة بحيث تحتاج إلى أكثر من العناية المألوفة لكبح جماحها ، ولكن حين يدعي المؤلف أن الشخصية قد جمحت منه ، فإن مايحدث فى الواقع هو أن المؤلف لم ينفصل تماماً عن الشخصية التى أبدعها ، ولكنه سمح لتطورها ونموها أن يأخذ طريقاً هيناً ، لقد وجد أن حادثة تقود لحادثة أخرى ، وأن سطراً من الحوار يدعو سطراً آخر ، وعملا يقتضى عملا آخر . . . وهكذا تنمو المسرحية بسرعة ، ويسجل المؤلف الجدل المغتبط بفيض قوته الخالقة بسرعة زائدة كل شيء مخافة أن يقف الفيض ، وحينما يصل إلى حد التعب يرجع برأسه إلى الخلف ويتمتم . حقاً ! إن الصعاليك تجرى معى حتى ليظن الناس أننى لست خالقها ، ولكن حينما تهدأ نفسه وتعود إليه حكمته قد يرى أن هؤلاء الصعاليك حينما جروا معه أو سابقوه قد انحرفوا عن جادة الصواب .

إن ثمة قانوناً يجب أن يراعى وهو : « مهما كان المؤلف المسرحى عاشقاً لشخصياته فإن من الواجب أن يصوب إليها بعض النقد الخالص الخالى من العاطفة » .

قد يسمح للشخصية فى القصة الطويلة أن تشرد بضع صفحات ، ثم تجذب من عنقها وترد مكانها قبل أن تذهب بعيداً ، ولكن مثل هـــذه الشرود لايغتفر فى المسرحية . إن الخروج أو الحيدة عن الطريق المرسوم فى المسرحية خطأ لايصلح .

ولا تجدى النية الحسنة ، ولا الإرادة الطيبة فتيلا ، لأن الضرر لا محيص عنه ، وقد يخشى أن تفرض الشخصية الممتلئة بالحيوية نفسها على المؤلف ، ولذا يجب أن يكون ذا عزيمة صادقة وإرادة صارمة حين معالجتها ، ويجب ألا يترك لها الحبل على الغارب ، بل يجب أن تناقش ، وألا يسمح لها بتصرف ما إلا إذا اقتنع به ، إذ يجب أن يتذكر دائماً أن المسرحية قبل كل شيء عمل منطقى مستمر ، ومن الواضح أن كل كلمة تنطق بها الشخصية ، وكل عمل نقوم به يجب أن يفحص عنهما فحصاً دقيقاً قبل أن يطلع عليها الجمهور .

وقد يكون الكلام والعمل مناسبين للشخصية ومع ذلك لايؤديان فائدة على المسرح ولا فى تقدم المسرحية ، ولما كان من القواعد المعروفة فى بناء المسرحية أن كل شيء لاينفع يعوق ويضر ، فالكلام أو العمل مهما كانا جميلين ، ينمان عن ذكاء وفطنة ومهارة يجب أن يحذفا إذا كانا غير ضروريين . أو إذا لم يدفعا بالمسرحية إلى الأمام . إن العواطف التى ليست فى محلها يجب أن يطوح بها بعيداً ، وتحذف بقسوة الأعمال غير المناسبة ، وكذلك تد لح والأمثال المقحمة فليس ثمة مثل أو حكمة أو نكتة تستحق أن يضحى تأثير الشخصية وقوتها فى الإقناع من أجلها ، وليست الشخصية فى المسرحية المتقنة على مبلغ من الأهمية بحيث يصح لها بأن تخل بتوازن الفكرة المسرحية جميعها ، إذ يجب أن تفضل الفكره المسرحية على الشخصية ، لا لأنها أهم منها ، ولكن لأن الشخصية تستطيع أن تحسن الإفصاح عن نفسها إذا اتبعت قوانين المسرحية .

وثمة شيء آخر ، وهو أن الشخصية مهما كانت محددة أو مصورة بدقة متناهية وجمال بالغ ، فإن الممثل الذى يستطيع أن يتقمصها أو تتقمصه فى كل دقائقها وضرورياتها لم يخلق بعد ، وقد توجد الضروريات ولكن التفصيلات لاتوجد ، وقد توجد التفصيلات ولكن الضروريات أو الجوهر مزور ، ولابد من التوفيق ، وفى هذه الحالة يقل احتمال تضحية الفكرة المسرحية من أجل الشخصية .

ولمعالجة الشخصية يلجأ المؤلف إما إلى التصوير أو التحليل النفسى ، وليس بينهما تعارض بل قد يتداخلان أو يفترقان ، ولكنهما ليسا طريقا واحدة ، ولكى نفرق بينهما نقول : إن الغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمية ، وتصرفاتها ، وشذوذها ، والطريقة التى تختلف بها عن غيرها من الناس ، هـــذه هى الوسائل التى تظهر فيها الشخصية بمعارضتها بشخصية أخرى ، وكيف تتصرف إذا تغيرت الظروف ، وذلك بإظهار صدى الأحاسيس والأفكار على أعمالها .

ولعل من الأسباب التى تجعل القصة الممتازة لاتصلح للمسرح اهتمام المؤلف فى القصة بالتفصيلات الكثيرة والدقائق العديدة التى تتعلق بالشخصية حتى لقد تأخذ عشرات الصفحات ، بينما لايحتمل المسرح كل هذا بل يترك الكثير للممثل الذى قد يحسن التعبير عما تركه المؤلف أو لايحسن .

إن كثيراً من أبطال القصص العالمية قد يصيرون على المسرح دمى ، ولا يهم فى مثل هذه الحال التحليل النفسى . التصوير يبين كيف يتصرف الناس أما التحليل فيبين لماذا تصرفوا مثل هذا التصرف .

وإذا كانت المسرحية المتولدة عن الشخصية أو عدة شخصيات محاطة بكثير من الصعاب التى تخلو منها مسرحية المواقف ، فإن من العزاء أن نعلم أن مسرحية الشخصية أعلى منزلة وأجل قدراً ، إن موهبة المؤلف فى تصوير الإنسانية وإلقاء الضوء على تصرفاتها وشذوذها بالتحليل النفسى الدقيق أغلى وأثمن من أى موهبة وبدونها يصير فنه مهما كان مثيراً الاعجاب أقل قيمة من صاحب تلك الموهبة ، ولعل عظمة شكسبير لم تأت إلا من خلقه لمئات الشخصيات المتباينة سناً وجنساً وطبعاً وذكاء وحرفة وخلقاً كاملا كما أسلفنا فى غير هذا الموضع .

هذا والشخصيات ليسوا أناساً حقيقيين ، لأن الأدب ليس بدلا أو عوضاً من الحياة ، والأديب أو الفنان لايحاول أن يصور الشخصيات كما هى فى الواقع . ولكنه يعطينا فكرته عن أناس معينين من جهة خاصة بهم ،

شخصيات المأساة منعزلون ، ويميلون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة ، ومع هذا فلا بد أن يكونوا مسايرين للإنسانية . وكما يقول أرسطو : يجب ألا تكون الشخصية فى المأساة كاملة تماماً بل يجب أن نتعرف على أنفسنا فى هذه الشخصيات وأن نتصور أنفسنا فى مراكزهم وأمامنا مثل مشكلاتهم ، والمتفرج العادى لايستطيع العطف على الطيبة الكاملة أو الشر الكامل ، ومساوىء الشخصية وأخطاؤها يجب ألا يكونا أهم شىء فيها وإلا فإننا نشعر بأنها غير طبيعية ، وأنها بعيدة عن أن تكون من الأناسى .

فى الملهاة أن تكون الشخصية وحدة من جماعة مكونة من وحدات متشابهة ، ويحكم عليها بالنسبة لنظرائها ، أو طبقا لعلم النفس أو قواعد علم الأخلاق . وشخصيات الملهاة ليسوا فوق البشر أو تحت البشر ، ولكنهم فى مستوى البشر ، وإذا كان لديهم شذوذ تنظر إلى شذوذهم على أنه نكبة ، أومرض من الأمراض . وينطبق هذا حتى على الشخصيات المهمة فى الملهاة مثل (شيلوك) و (فولستاف) ويؤخذ على شكسبير أنه أثار كبيراً من العطف على (شيلوك) فى تاجر البندقية وعلى (فولستاف) حتى أصبحا من شخصيات المآسى لا الملاهى ، وعلى كل يجب ألا تظهر شخصيات الملهاة فى صورة أبطال ، بل يجب أن يبعثوا فينا شعوراً بنقدهم لا بالعطف عليهم .

وكان (بن جونسون) يرى أن المسرحية يجب أن تكون صورة قريبة جداً من الطبيعة ، أى تعطينا صورة دقيقة من العالم المادى ، مؤسسة على المعرفة والملاحظة وكان يرى أن مسرحيات عصر الياصابات فيها زيادة فى إثارة العاطفة كما أنها مفككة ، وكان يرى أن تكون الشخصيات أناسى لا أبطالا ولا عمالقة . بيد أن هذا الاتجاه نحو الواقعية الشديدة لم يتحقق حتى على يد (بن جونسون) نفسه ، وكان من أثره أن اختفى الشعر من المسرح والمسرحية ، لأن الواقعية تأبى الشعر ، إذ ليس لغة الناس فى حياتهم المألوفة . ومع هذا فلغة (جونسون) فى مسرحياته أعلى من اللغة التى يستعملها الناس . وعلى كل فالواقعية سواء أتى بها (بن جونسون) أو تأخر كان لا بد من مجيئها نظراً لانغماسنا فى المادية التى لم نستطع التحرر منها بعد .

واقعية المسرح :

ويكاد المذهب الواقعى يسود اليوم فى المسرح ، تبعاً لتطور الحياة ، والاهتمام البالغ بالمجتمع ومعالجة مشكلاته ، ووصف أدوائه ، ولا شك أن المسرحية تكون فى أحسن حالاتها إذا مثلت فعلا إنسانيا ، متجنبة خوارق العادات التى تقتضى طبيعة غير طبيعة البشر ، ومتجنبة فعل الحيوان والطير وتمثل من

هذه الأفعال الإنسانية ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول الطلقة والعراء المكشوف ، كما أنها تمثل هذه الأعمال الإنسانية من جانبها الاجتماعى لا من جانبها الفـــردى ، فهى تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفراداً استقلوا بوجودهم ، وإذا اقتضى الأمر أن يمثل على المسرح الرعد أو تدفق الماء الجارى فيجب ألا نغالى فى ذلك حتى لا تخرج المسرحية عن طبيعتها ، وإذا مثلت بعض المسرحيات فعل الحيوان والطير فلنأخذه على أنه رمز . والمخرج الحديث يعانى مشقة اليوم فى تصـوير الأشباح ببعض روايات شكسبير كما فى (هاملت) و (مكبث) .

والفعل الذى يمثل على المسرح هو فعل إنسانى قد تضارب وتعارض مع أفعال سائر الناس ، فالمسرح بمثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقى الناس فى الحياة الواقعية ، فهو وسط اجتماعى لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلا بشخصه ، ويحاول المسرح أن يكون بين أشيائه والأشياء التى يمثلها شبه كالذى بين الأصل وصورته أو بعبارة أخرى يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً يصور الحقيقة كما هى . ثم تجىء المناظر المرسومة ، والستائر والمقاعد فتزيد من هذه النزعة الواقعيـة . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتخلص فى جهاده المتصل فى أن يقرب من تصـوير الواقع جهد المستطاع ، فنراه يصطنع الوسيلة إثر الوسيلة ممـا يدنو به من هـذه الواقعية المنشودة ، وقد حقق المسرح أقصى ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقا بلغ أقصى مداه فى المناظر التى تمثل البيئة الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع وبواطن الدور والمبانى ، وكتصويره لغرف البيوت أو الفنادق ، وكتصويره المكاتب والمتاجر . وقد ساعد على النجاح فى تمثيل هذه الأماكن المغلقة أنه بحكم هندسته يشبه الغرفة أو المكتب أو المتجر بجدرانه الثلاثة التى يقع عليها بصر الرائى .

هذا مع شدة ميله لمعالجة شئون المجتمع كالأسرة أو المدينة أو القـــرية أو الطائفة التى ينتمى إليها الفـرد ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد

وتقاليد الأسرة ، أو مايقع من صدام بينه وبين طائفته أو جماعته التى ينتمى إليها ، فهى بحكم استخدامها للمسرح وأدواته ملزمة أن تتجه اتجاها واقعيا .

ولقد فهمت الواقعية فى المسرحية فهماً خاطئا فيما يتصل بلغة المسرح ، وظن بعضهم أن الواقعية تقتضى أن يجرى الحوار بلغة الحديث ، ولكن النقاد المحدثين يكادون يجمعون على أن لغة الحديث لاتصلح للمسرح أبداً ، وتكون متناهية فى السخف لو استعملت ، ولا توجد مسرحية عظيمة مهما كانت واقعية تصطنع لغة الحديث الدارجة ، وإذا قلنا إن المسرحية مرآة للحياة ، فانها مرآة من نوع خاص تركز وتضغط وتأتى بخلاصة ماعساه أن يقع فى الحياة .

ويجب ألا ننسى أن الحوار فى المسرحية يجب أن يكون فناً ، أى أنه من خلق الكاتب ونتاج خياله ، يأتى به عن عمد لاطبقاً للواقع ولكن للإيهام بالواقع . والمهم ألا يجرى على ألسنة شخصياته مالا يجب أن يقع فى الحياة الحقيقية ، فاذا تصورنا كوخاً للفلاحين قبيل بزوغ الشمس ، وثلاثة من هؤلاء الفلاحين واقفون أمامه يتحدثون ، وسأل أحدهم عن الوقت فأجاب الآخر :

انظرها هو ذا الصباح يرتدى حلته الأرجوانية
ويخطر فوق ندى ذاك التل الشرقى الشامخ

لانطلق الجمهور فى عاصفة من الضحك ، لانه جرى على لسان فلاح لاعهد له بمثل هذا الكلام المنمق ولا بمثل هذه الصورة الشعرية .

بل إن بعض النقاد غير راض عن النــثر الأدبى لغة للمسرح فلقد قال (ألرديس نيكل) صاحب الكتب الشهيرة عن المسرحية ونظرياتها فى العصر الحديث : « هجرت المسرحية الحديثة الشعر المرسل ، واتخذت النثر وسيلة للتعبير لأنه أقرب إلى الواقعية ، ولكن ألم يفقد هؤلاء الواقعيون قالباً تعبيريا جميلا أعطى أسلافهم فرصة جميلة لحفظ التناسب بين الشخصيات والمناظر ؟ .

اختفت المسرحية الشعرية لأنها صارت مقلدة وحرفية ومتكلفة بدلا من

اتباع آثار شعراء عصر الياصابات فى الخلق والهدف المسرحى ، لقد اختفت عن جدارة ، ولكن ربما أتيح لها من يعيدها ثانية ، ويعيد معها إلى المسرح هذه الأداة القوية الجذابة فى التعبير » .

ولقد مر بك من قبـــل ماقاله (سومرست موم) وما قاله (موردياك) فى المسرحية الشعرية وأنها أبقى أثراً وأرقى فناً .

فما بال هؤلاء الذين ينحدرون بلغه المسرحية إلى لغة الحديث الدارج غير مفرقين بين الواقعية الحقيقية والواقعية الفنية .

والسير فى طريق الواقعية يوازيه حتما رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ماوقع فعلا فى تاريخ الرواية المسرحية ، فالكثرة العظمى مما ينتجه الأدباء اليوم من المسرحيات ملاه ، وليس مرد ذلك إلى أن الناس اليوم أقل جداً وأكثر هزلا من أسلافهم ، ولكن التعليل الصحيح إنما يلتمس فى طبيعة المسرحية ذاتها ، وهذا التحول نتيجة لامندوحة عنه لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، فالمسرح يحاول أن يمثل الحياة كما تبدو ، وهناك فرق بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تتراءى ، ويأخذ الأشياء بظواهرها لابحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر ؛ أى أنه يصور الحياة من السطح لامن الأغوار ، فهو يمثل السلوك الظاهر ، ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هـذا السلوك ، ويقف عند مشكلات المجتمع ، ولم يعد يأبه بمشكلات الكون الكبرى وسيتضح لك هذا ولم سادت الملهاة بحكم جنوح المسرح نحو الواقعية عندما نتكلم على طبيعة (الحل) فى كل من المأساة والملهاة .

العمـل :

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها ، لـكن كلمة (العمل) فيما يختص بالمسرح قد أسىء فهمها . حقاً إن المسرحية من غير عمل ! لايمكن أن تتصور ، بل فيها تناقض ، لأن المسرحية كما عرفت (قصة تمثل

أو شيء يعمل) ، والمسرحية التي تتخللها فترات طويلة من غير عمل ملة ، وغير تمثيلية ، بيد أن هذا لا يعني سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعني بالضرورة ـ كما يزعم بعض أصحاب النظريات المسرحية ـ حركة ، فقد يكون السكون التام غنياً بالروح المسرحية التمثيلية ، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح .

لا نلجأ إلى الحركة على المسرح إلا في الضرورة القصوى ، ويجب أن نقتصد فيها أكثر مما نقتصد في الحياة المعتادة ، لأن كثيرا من حركاتنا في الحياة لا هدف لها ، وإشاراتنا خالية من المعنى . راقب الناس في منزلك ، أو في مطعم ، أو في الشارع أو في حافلة ، وسترى العجب من الإشارات والحركات القلقة التي ليس لها مغزى ، وترى ذلك في أصابعهم ووجوههم وجلساتهم ، وتسوية ملابسهم وشعورهم وقد لا تكون في حاجة إلى تسوية ، ولكنها حركات لا إرادية ناجمة في الغالب عن القلق النفسي . تراهم ينتقلون من مكان إلى آخر من غير داع ، ويأتون بحركات لا تمت إلى ما يقولون أو يفكرون فيه بصلة . وقد يكشف العالم النفسي حين يدرس هذه الحركات التي لا معنى لها عن كثير من حالاتهم النفسية ، ولكن المتفرج العادي ليس عالماً نفسياً ، وليست له مهارته في التحليل ، ويتقبل كل حركة على أن لها مغزى . والممثل الذي يأتي بحركة لا غاية لها أو بإشارة لا تؤدي معنى ، لا يفقد الميزة الفنية فحسب ، ولكنه مضلل .

إننا لا نسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنساناً يرفع رأسه ، أو ينقر على المائدة أو يعبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى : لماذا فعل هذا ؟ . وعلى العكس من ذلك الممثل الذي يأتي بمثل هذه الأشياء التافهة ، فإننا نسأل تواً : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟ فإذا حك رأسه فلأنه في دهشة ، وإذا نقر على المنضدة فلأن شيئاً أزعجه وأثار قلقه ، وإذا عبث بملابسه فلأنه في حيرة . . . وهكذا . وذلك لاعتقادنا أن كل شيء يصدر عن الممثل له معنى ومغزى .

وعلى هذا فالحركات على المسرح يجب أن تمثل بدقة ، وفى المواضع الضرورية ، فالحركة غير الضرورية ليست عديمة الجدوى فحسب ، ولكنها مضرة ومؤذية ، ومحطمة للاطراد . إن الأشياء الصغيرة ، مثل الإشارات التى لها معنى والتى تكون مفتاح الشخصية ، أو تكون دليلا على تطور التمثيل يجب أن تترك الممثل أو المخرج يتصرف فيها ، إذ ليس مطلوباً من المؤلف المسرحى أن يحدد كل حركة وكل إشارة ويكثر من التوجيهات ، فان ذلك يحير الممثل ويوقعه فى الخطأ ، وإن كان يطلب منه فى هذه الأيام أن يعطى بعض التوجيهات المفيدة ، وتوجيهات (سومرست موم) (وجون جولزورذى) جديرة بالدراسة .

قد تفصح بعض الحركات الصغيرة فى مستهل المسرحية عن شخصية البطل إذا اختيرت بدقة وحذر وإحكام . خذ مثلا مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » فحينما يرفع الستار نجد (أرنولد) الذى وصف بأنه ذكى مثقف ، ولكنه بارد العاطفة ينادى (الياصابات) . ثم يذهب إلى النافذة ويناديها مرة أخرى ، ثم يدق الجرس ، وبينما ينتظر يلقى نظرة على ما حوله فى الحجرة ويتفحصها ويغير موضع كرسى من الكراسى ، ويأخذ تحفة من فوق حافة الموقد وينفخ عنها التراب » .

إننا ندرك من هذه الحركات والتصرفات ، مع ما يلوح على ملامحه من ذكاء ، أن (أرنولد) على الأرجح دقيق متأنق متحذلق ، يعنيه مظهر السادة ، وأنه صعب الرضا . وإذا لم نستنتج كل هذا فان حالتنا العقلية تكون مستعدة لمثل هذا التطور فى إظهار شخصيته كما يعرضها المؤلف فيما بعد .

لقد استعملت كلمة (اطراد) من قبل فى هذا الفصل وستستعمل مرة أخرى ، وهى تعنى عنصراً هاماً فى فن المسرحية . ومهما تكن الحركات فيجب ألا يمس خيط التمثيل ، إنه كحبل الحياة ذاتها ، إذا مس انتحرت المسرحية . إن الاستطراد فى المسرحية غير مسموح به ، ولا يكفى أن يعرف المؤلف الطريق الذى يسلكه بل عليه أن يقنع النظارة بأنه يعرف طريقه .

إن المؤلف الذى يتوقف أو يتردد ، أو يظهر أى لون من عدم الثقة والتأكد فى معرفة طريقه يفقد السيطرة على النظارة لتوه ، ومهما يكن الجو الذى خلقه ملائما ، فان درجة الحرارة تهبط سريعا ، ولا مناص من الإخفاق ، لأن النظارة يكرهون أن يعطوا المؤلف فرصة ثانية ، وإذا تطرق إليهم الشك مرة فإنه ينمو بسرعة عجيبة .

ليس لدى المؤلف المسرحى فرصة للتجربة ، بل يجب أن يكون مقتنعا ومؤثراً ومقنعا ، يجب أن يترك النظارة حين يسدل الستار ، أو ينقطع النور فى حالة عقلية تجعل ما شاهدوه يعمل فى نفوسهم وينمو ، حتى إذا رفع الستار مرة أخرى كانت عقولهم مستعدة ومتحفزة ، وقد قيل بحق أن العمل المسرحى الصادق يتخذ من عقول النظارة ميدانا له .

إذا ذهب (حسن) إلى النافذة لغير ما سبب ظاهر ، فقد تكون هذه الحركة ضرورية للتجمع المسرحى ، أو لسبب معروف للمخرج ، ولكن اذا لم تكن هناك فكرة ترمز إليها ويعرفها الجمهور كانت هذه الحركة غير تمثيلية ، ولكن إذا ذهب حسن إلى النافذة وأطل منها بعد أن قال أنه أفلس ، فإنه يثير فى عقولنا فكرة أنه على وشك أن يلقى بنفسه من النافذة ، وتعد هذه حركة تمثيلية ، لأنها خطت بالإحساس المسرحى خطوة جديدة إلى الأمام .

وإذا اتهمت (زينب) بالقتل ، ووقفت واجمة ساكتة لا تلفظ بحرف ، كان هذا السكون عملا تمثيليا معبراً عن البراءة أو الذنب كما يريد المؤلف أن يظهره بمعاونة الممثلة .

وعلى هذا فالجملة التى تنقل الحوادث خطوة إلى الأمام تعد عملا تمثيليا ، والجملة التى تترك الموقف كما هو لا تعد عملا مسرحيا .

وخلاصة القول : إن العمل التمثيلى هو الانتقال من حالة عقلية أو عاطفية إلى أخرى ، ولا توجد مسرحية غنائية كانت أو استعراضية تستطيع الاستغناء

عنه ، والوسائل التى يؤدى بها هذا العمل التمثيلى كثيرة ومتنوعة : فقد تكون حركة جسمية ، أوسكوناً جسميا . أو كلاما أو صمتا ، وقد تكون بتغيير منظر، أو بتغيير الإضاءة أو نبرات الصوت . والغاية التى ترمى إليها بتنظيم الحركة على المسرح هى ألا يكون ثمة ما يوزع انتباه النظارة ، أو يوهى الحبكة المسرحية ، بل كل كلمة ، وكل حادثة تدفع بالمسرحية إلى الأمام حتى تصل العقدة إلى غايتها والأزمة إلى منتهى شدتها ، وحتى يظل المؤلف متملكا زمام النظارة ، ويجعلهم فى حالة تلهف وتعلق وشوق لمعرفة النهاية .

الحـــل :

والحل يأتى عادة فى الفصل الأخير من المسرحية ، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل . بل يجب أن يحتاط المؤلف ويدع لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقواها ، وإذا لم يترك بعض ماله أهمية بالغة لهذا الفصل الأخير كأن يأتى بشىء يغير مجرى الحوادث ، أو بشىء يلقى مزيداً من الضوء عليها ، أو يزيد فى تأزم الأمور وإحكام الحبكة كانت المسرحية عرضة لأن تكون مملة . ومن المسموح به أن تأتى النهاية الهادئة بعد الموقف العصيب المثير ، وذلك يخفف من حدة التوتر لدى النظارة .

فى الفصل الأخير يجب ألا يدع المؤلف شيئا مما مضى فى المسرحية من غير تفسير أو توضيح ، ولكن هذا التفسير يجب أن يأتى فى خلال السطور طبيعيا عرضيا أثناء الحوار . ويجب أن يكون الحل حينما يأتى مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غير منتظر أو متوقع .

ولا شك أن الحل فى المأساة يختلف عن الحل فى الملهاة نتيجة حتمية لطبيعة كل منهما ، والغاية التى تقصدها ، وليست العبرة بالخاتمة فحسب وإنما العبرة بالحوادث التى تفضى إلى الخاتمة . وقد ذكرنا آنفا عند كلامنا على طبيعة الملهاة شيئا عن هذه الخاتمة فى كل من المأساة والملهاة . ونزيد الآن فنقول : إننا حين تذهب لمشاهدة مأساة سرعان ما يجعلنا المؤلف معجبين ببطلها ، ولا تكاد تمضى

المسرحية قليلا فى حوادثها حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ود قديم ، ثم تمضى المسرحية وتزداد بالبطل إعجابا حتى إذا ما بلغ حبنا له وإعجابنا به غايتهما ، أخذ المؤلف المسرحى يتسلل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التى تقضى عليه ويكون فى ذلك الختام . إن هذا لو حدث يؤذى النظارة فى شعورهم ، ويصبون لعناتهم على المؤلف الذى خلا قلبه من الرحمة . ولكن الواجب فى المأساة الجيدة أن يجىء موت البطل نتيجة طبيعية لمجرى الحوادث حتى لا يصدم المتفرجين فى عواطفهم ، ويجب أن يشعر هؤلاء المتفرجون أن موت بطلهم الذى ظفر منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص ؛ — كما يرون — جزاء عدل لما قدمت يداه ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجىء الذى لا تسوغه المقدمات . فمنذ بداية المسرحية يضع المؤلف عنصراً أو مجموعة من العناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها ، وتسير سيرها المنطقى الصارم الدقيق المحكم ، فإذا بها تنتهى إلى ختامها الطبيعى وهو موت البطل .

وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل تحقق عند مشاهديها الشعور بأن موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والإخفاق . لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود لو نهضت من كرسيك لتنقذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة . فمثلا قد يصيح مشاهد — إذ يرى (روميو) قد هم بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة حبيبته (جوليت) — محذراً روميو ألا يتم فعلته لأن جوليت فى حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقداً سليما توجهه إلى رواية (شكسبير) « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه . بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه ، ولا شك أن هذه الرواية ضعيفة من هذه الناحية ، وإن كانت تغص بكثير من ألوان السحر الفنى الذى لا يستطيعه إلا شاعر فى عظمة (شكسبير) . ولكنها من حيث هى مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذى أشرنا إليه ، ونشأ هذا الشعور عن ضعف فى منطق الحوادث أدى إلى نتيجة لا تلازم حتما هذه المقدمات ، فالموت فى هذه المسرحية ليس وليد الحوادث

نفسها ، وإنما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة ، وربما شاءت سواها ، وقد أدرك (شكسبير) وهو الفنان العبقرى ، فأدخل فى فنه عنصر القدر ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها ، ولكننا اليوم حين نشاهد رواية (لشكسبير) فيها عنصر القدر لا نعترف بهذا العامل الدخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، بل هو اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التى تقع لغير سبب ظاهر . وقد لجأ (شكسبير) فى « روميو وجولييت » إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجىء على النظارة ، وهى إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين ، أسرة (جولييت) ، وأسرة (روميو) لعل هذا الوئام يشفع له لدى النظار ، لكنه فى الحق عوض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الأليمة .

ولهذا يشترط فى حل المأساة أن يكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف ، فإن وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات فى أثرها . نعم ! هناك مآس يموت أبطالها بفعل حوادث عرضية أو عوامل مؤقتة ، وهذا النوع من المآسى معيب ولا ريب ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التى تتحكم فى حوادثها هى نفسها القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله ، فقد يموت البطل فى حادثة تصدمه فيها سيارة فتقضى عليه ، وهذه حادثة تقع كثيراً فى الحياة وتدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك لا يجوز للمؤلف المسرحى أن يختارها نهاية لبطله .

ولما كانت المآسى الحديثة تعالج مشكلات اجتماعية ، والنظم الاجتماعية عرضية سطحية عابرة ، وفى وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، كان من العسير على مؤلفيها أن يقنعونا بأن موت أبطالها جاء نتيجة حتمية لأسباب كونية لا عرضية ولذلك كانت هذه المآسى مما ينقصها الجودة الفنية ، لأنهم يعرضون علينا هذه النظم الاجتماعية الفاسدة ـ التى تصرع البطل ـ ليستحثونا على إصلاحها وتغييرها ، وما دمنا نشعر أن من الممكن تغيير تلك الأسباب زال العنصر الكونى من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة .

تمثل المأساة فعل الفرد وهو فى صراع مع بيئته ، وليست غايتها عملية كالملهاة

إنما هي مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التي تسير الحوادث في الحياة ، ومآسي كل عصر تمثل عقائد ذلك العصر ، وهي خير مرآة لتلك العقائد ، فالمأساة بهذا تنطوي على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذي يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على ما فيه ، في رأي ذلك العصر .

المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهي بها البطل إلى نضاله المحتوم ، وواجب الأديب أن يحبك هذه المراحل حبكاً محكماً بحيث يبدي لنظارته في جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر في طريقه ذاك مسيراً بتلك القوة العليا ، وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ، وليس لختام الملهاة كل هذا الخطر الذي رأيناه في ختام المأساة ، لأن الملهاة لا تخلص إلى نهاية يكون الأمر فيها موتاً أو حياة ، وكذلك تقل في نظرنا أهمية العوامل والقوى التي تتفاعل في مجرى الحوادث بالمسرحية وتؤدي إلى الخاتمة . الحوادث في الملهاة أقل شأناً وأخف وزناً منها في المأساة ، فلو صورت لنفسك بطل المأساة ، وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جرياً على قوانين الكون الثابتة ، فلك أن تتصور بطل الملهاة رجلاً تفصل في أمره جماعة النادي لتقبله عضواً بين أعضائها أو لا تقبله ، فالملهاة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وتترك للمأساة الحوادث العميقة الجادة ذات الخطر البعيد .

العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، وأما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ، والمبادئ التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في جماعة ضاقت حدودها أو اتسعت ، وليست هي النظم الأبدية الثابتة في الخير والشر والصواب والخطأ ، ولهذا كانت الملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذي يمسنا من قريب أو بعيد ، فهي أقرب إلى حياتنا في الدار والنادي ومكان العمل ، ومن ثم كان تطور الملاهي وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا القول .

ولا نحب أن تفهم من هذا الرأي الذي عرضته عليك من خصائص الملهاة والمأساة أن الملهاة لخفة موضوعها تخلو حتماً من الجد العميق ، فامتيازها وجمال

نبوغها أنها تصور الاشياء من ظواهرها ، ولا تتعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر البادية من مبادىء عميقة . نعم ! تستطيع الملهاة أن توسع أفقها بحيث تمثل النظام الاجتماعى الذى يظلل الإنسانية بصفة عامة ، ولا تقتصر على قوم أو طائفة . وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كله ضرورة لامندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن وسلام . فالبطل فى الملاهى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد طائفة أو فريق محدود من الناس ، والبطل فى الملاهى الرفيعة بطل يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ، ويتحدى ما يمليه الإدراك الفطرى السليم . وأسمى الملاهى ما مجد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى - أو يجب أن يهدى - الإنسان فى سلوكه وتصرفه .

البداهة عند الملهاة هى الحكم الأول والأخير ، فما رأيت بالبداهة الفطرية أنه صحيح فهو صحيح ، وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصولها ، وحكم البداهة فى الملهاة هو مفتاح السعادة والنجاح فى هذه الحياة الدنيا التى نحياها ، هذه الحياة التى لم تخلق لفريق من الناس دون فريق ، والتى نرى فيها مشكلة عملية تحتاج إلى حلول عملية لا إلى فروض نظريه ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع ما للطبيعة من شروط وفروض . الملهاة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش الهانىء السعيد ، وليس من شأنها أن تعد الإنسان للخلود بعد الموت ، مهمتها السعادة هنا لا هناك . ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة . والحل فى الملهاة يكون عادة انتصار البطل ، وقد فسر الإنجليز هذا الانتصار والنجاح بأنه ظفر بزواج المرأة التى يحبها ، وقد بينا لك فيما سلف ، أن الزواج بداية قصة وليس نهاية قصة ، وأن ختام الملهاة ليس حتما أن يكون زواجاً .

والمهم فى الملهاة كما فى المأساة ، ألا يكون الحل مفتعلا وليد الصدف والمقادير ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها ، وأن تتقبله عقول النظارة من غير عناء وأن يمهد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا .

ولن يتأتى هـذا الحل الطبيعى إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها فى مسرحيته نهايتها والغاية منها ، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعد ، وأن يختار هـذه الحوادث اختياراً دقيقا من بين ركام الحوادث الكثيرة التى تغص بها الحياة .

وبعد.. فهذه كلمة موجزة فى بناء المسرحية حاولنا فيها أن ننظر إليها نظرة عامة لاتفصيلية ، ونكمل بها ماعساه قد فاتنا عند كلامنا على المذاهب الأدبيـة المختلفة ونظراتها إلى المسرحية ، فقد تضمن الحديث عن المذاهب — بشىء من الإسهاب — كثيراً من النظريات العملية فى بناء المسرحية ، فقوانين المدرسة الكلاسيكية ، أو الرومانتيكية ، أو الواقعية ، فيها ولا شك كثير مما يبلغ بالمسرحية إلى الكمال كقانون المطابقة فى المدرسة الكلاسيكية . وإن اختلفت فيما بينها اختلافا بينا تبعا لتطور الفكر والمجتمع الإنسانى ، ولا نريد هنا أن نعيد عليك بعض تلك القوانين المفيده فى بناء المسرحية ، ولكن عليك إذا أردت الكمال الفنى لعملك أن تدرس هذه المذاهب وتأخذ منها المبادئ التى توافق هذا العصر ولا تتعارض مع تعاليم المسرحية الفنية . وبقيت بعد ذاك عدة أمور لابد أن نشير إليها إشارة عابرة ، كالمناظر والاستراحة ، والحوار .

أما المناظر فقد علمت أنها تجنح فى زماننا هذا إلى الواقعية ، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، ولا يلتزم فيها عدد معين ، والمهم أن نعمل على ألا يخلو المسرح من أحد الممثلين إبقاء على الوهم وخديعة النظارة .

ولا شك أن المناظر تختلف فى الرواية التاريخية عن الرواية العصرية ، ففى التاريخ يجب أن تحكى على قدر المستطاع أثاث العصر الذى تمثله المسرحية وملابسه وغير ذلك مما يؤيد الواقعية التاريخية . وهذا يقتضى دراسة مستفيضة لهـذا العصر وعادات أهله فى مجتمعاتهم ، وأكلهم ومرحهم وحزنهم وملابسهم . وإن ظهر لدى بعض المؤلفين استهانة بهذه الواقعية التاريخية وبواقعية الزمان والمكان مثل (جورج برناردشو) لأن مسرحياته — كما قلنا — مسرحيات فكرة ، ولذلك

كان يخرج الشخصيات التاريخية فى ثياب معاصرة ، وفى جو معاصر . وقد أصاب نجاحاً بالغا على الرغم من ذلك ، نظرا لمهارته الفنية وقدرته على استلاب ألباب الجمهور بالحوار والتمثيل . وقد أتت بعض مسرحياته فصلا واحداً لاتغيير فيه ، ولم يشعر النظارة أنهم فقدوا بذلك شيئاً كثيراً ولكن هذا لايتأتى إلا لمن كان فى مثل عبقرية (شو) .

أما الاستراحة فهى من مزايا المسرح الحديث ، إذ كان الإغريق لايتوقفون عن التمثيل ، وكانوا يشتغلون ما بين الفصول بالقيان (كورس) وكان يساعدهم على ذلك اشتراطهم وحدة الزمان والمكان ، بيد أن المسرح الحديث قد تخلص من هاتين الوحدتين ، وابتدع الاستراحة ليعطى للممثل فرصة كى يعد نفسه للفصل القادم ، وللناظر أن تهيأ لهذا الفصل ، وللحوادث أن تتطور خارج المسرح مجاراة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الإمكانية ، وكان مسرح شكسبير يتحايل على استراحة الممثلين الرئيسيين ، بأن يحل محلهم الممثلون الثانويون ومن يحيكون العقد الثانوية التى تسير جنبا إلى جنب مع العقدة الرئيسية .

فى الطبيعة كثير من الأشياء لايمكن أن تمثل على المسرح ، وكانت المدرسة الكلاسيكية تستعين بالإخبار عن هذه الأشياء ، وعلت فيما سبق ثورة (هوجو) على هذه الطريقة . وقد أتت الاستراحة فى المسرح الحديث تعدنا لتطور حدوث أشياء خارج المسرح ، ونكتفى بالإشارة إليها فيما بعد ، ثم إن الحوادث لا نعرض بكل دقائقها وتفصيلاتها حتى لايؤدى ذلك إلى الملل والسأم والحشو ، ولذلك نختار من الحوادث أهمها فنمثله على المسرح ، وندع مايمل ويسئم فنفترض وقوعه فى الاستراحة . فضلا عن أننا لو مثلنا كل شىء يقع فى الحياة لما وسعنا الزمان ولا المكان .

أما الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ، ويجب أن يكون فى جمل قصيرة ، وليس خطبا مملة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية ، وأن يكون طبيعياً متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته ، متغير اللهجة والجرس ،

طبقاً للحال التى يعبر عنها ، سريع الجواب ، كثير الخطاب . وقد علمت أن الاستطراد ، وإقحام النكات ، والجمل المحفوظة والأمثلة التقليدية ، مما يوهى المسرحية ، ويضعف الجاذبية ، ولذلك يجب تحاشيها ، إلا إذا كانت ضرورية وفى موضعها الطبيعى . وقد سبق أن بينا لك فى غير ما موضع من هذا الكتاب أهمية الحوار ، وشروطه ، وواقعيته . ولا نرى داعياً لتكرار ماقلناه ثمة ، ويحسبك أن تعلم أن الحوار هو الذى يظهر الشخصيات ويبرز الفكرة ، ويعبر عن الحوادث وتتابعها ، وأن كل كلمة فى المسرح مقصودة ، والدقائق أمام المؤلف معدودة ، ولذلك عليه أن يقتصد ماأمكن فى استخدام الكلمات ولا يسمح إلا بالقدر الذى يجلى فكرته ، ويعبر عن خصائص شخصياته وعواطفهم ويدفع بالمسرحية إلى غايتها .

مراجـــع

Herman Ould : The Art of the Play.

A. Nicoll : The Theory of Drama.

L. J. Pott : Comedy.

Pryde : Studies in Composition.

Stephen : Hoursin Library.

Stlvenson : A Houmble Remonstrance Work.

لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية . ترجمة درينى خشبة .

شـــارلتون : فنون الأدب .

أحمد حسن الزيات : فى اصول الأدب .

نقد و تطبيق

مجنون ليلى لشوقى

هذه مسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقى على ما ذكره صاحب الأغانى من أخبار المجنون الكثيرة ، وحور فى تلك الأخبار أحياناً وربط بعضها ببعض أحياناً أخرى ، وسد ما بينها من ثغرات ، وصاغ منها كلها مأساة عاطفية فى أسلوب شعرى رفيع .

١ — اختلف الرواة فى اسم مجنون ليلى ، واختار شوقى من بينها اسم (قيس ابن الملوح) وهو كما أشار فى غير موضع سيد من سادات بنى عامر ، وكان يلقبه أحياناً بأبى المهدى ، وقد أحب قيس — كما يذكر أبو الفرج فى الأغانى — ليلى العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين يرعيان البهم فى البادية ، وشبا على هذا الحب[1]. وإلى ذلك يشير شوقى بقوله على لسان (قيس) .

هذه الربوة كانت ملعبا لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعا وانثنينا فمحونا الأربعا

وخططنا فى نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى

لم تزل ليلى بعينى طفلة لم تزد عن أمس إلا إصبعا

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة ، ونضجت ليلى وصارت ملء الأسماع والأبصار جمالا وبهاء ، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره ، وشاع ذلك الشعر بين الناس ، وكان من عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم ممن سبق أن تغزل فيهن حتى لا يظن بهن الظنون ، ومنعه من زيارة حى ليلى ، ولكنه ظل على حبه ، وفياً لحبيبته ، ولم يمتنع عن الزيارة ، وأكرهت ليلى على الزواج من رجل

ثقفى اسمه (ورد) فجن قيس ، وهام فى الفلوات يعايش الظباء ويأنس إليها ويملأ الدنيا شعراً عاطفياً يبثه حبه اليائس ، ويرويه عنه الرواة ، وقد بلغ منه الهزال وبرح به الحب ، حتى كان يغمى عليه فلا يفيق إلا على اسم ليلى ، وظل هذا شأنه حتى مات ، فحزنت عليه ليلى التى ظلت وفية لحبه ، وماتت بعده .

٢ — ولكن شوقى غير فى بعض هذه الحقائق ، واخترع بعض الحوادث ، وقد أصاب فى هذا التغيير أحياناً وأساء أخرى . فمن المخالفات التاريخية التى لم تفد شيئاً فى العمل المسرحى جعله عبد الرحمن بن عوف والى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلى وأبيها فترفض وساطته ، مع أن التاريخ يروى أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة ، وقد تولاها بعده فى السنة التالية خلفه على ولاية الصدقات نوفل ابن مساحق .

وقد آثر شوقى أن يجعل ليلى ترفض الزواج من قيس حين خيرت فى ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أكرهت على الزواج من غيره إكراهاً . ولعله أراد بذلك أن يرفع ليلى إلى مصاف الأبطال ، لأنها ضحت بحبها فى سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لوالدها وقومها . وقد جعلها شوقى فى بيت الزوجية مثالا للمرأة المتيمة بحبيبها (قيس) تعيش بقلبها وروحها معه وهو فى البادية فى حين يضمها وزوجها (ورد) بيت واحد ، ولذلك احترم زوجها هذا الحب ، فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت فى كنفه عذراء إلى أن ماتت .

وقد قلب شوقى الحقيقة التاريخية فى موت ليلى ، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها ، والسر فى هذا عند شوقى هو أن تكون نهاية البطل منطقية . وأن يعجل موت ليلى بوفاته ، ولعله كان ينظر حينذاك إلى نهاية (روميو) حين رأى جثة (جوليت) المخدرة .

كما أضاف شوقى أخبار الجن وحوادثها ، وهى ليست مما يرويه التاريخ .

وسنتناول هذه المسرحية فصلا بعد فصل بالنقد ، ونبين ما فى العقدة والشخصيات والحوادث من قوة وضعف ؟

تقع هذه المأساة فى خمسة فصول ومكانها بادية نجد ، وتنتقل من حى بنى عامر إلى طريق القوافل بين نجد ويثرب ، إلى قطعة من الصحراء ، إلى قرية من قرى الجن ، إلى حى بنى ثقيف بالطائف ، وتنتهى فى مقابر بنى عامر .

فشوقى فى هذه المسرحية لم يلتزم وحدة الزمان أو وحدة المكان كما ترى .

الفصل الأول :

فى هذا الفصل يظهر ابن ذريح فى حى ليلى وفى مجلس السمر حيث بعض الشبان والفتيات يسمرون فى أوائل الليل ، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليلى عن الولاة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة فى البادية وفى الحواضر ، ثم يتطرق الحديث إلى ذكر قيس ، فيذكر ابن ذريح ما يعانيه قيس فى سبيل حبه لعل ذلك يلين من قلب ليلى ويجعلها تهتم به :

بتنا نخاف أن يجل خطبه　　　وتبلغ البلوى بقيس المدى

وتظهر ليلى عاطفتها نحو قيس ، وتشير إلى ما تعانيه هى الأخرى من جراء ذلك الحب :

أنا بين اثنتين كلتاهما النا　　　ر فلا تلحنى ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى　　　واحتفاظى بمن أحب وضنى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى　　　وهو مستهتر الهوى لم يصنى

ثم ينفض السامر ، ويأتى قيس ، وتمثل قصة النار فيحترق كم قيس وهو فى نشوة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فتنادى ليلى والدها كى يعينها ، فيأتى إليه ويسعفه ،

وبعد أن يفيق من غشيته ، يطلب إليه المهدى والد ليلى أن ينصرف ولا يعود حتى لا يزيد فى فضيحة ليلى والتشهير بها .

امض قيس امض لا تكس ليلى   كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقمة النار تروى   وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتديت فى الحى ذلا   وتجللت فى القبائل عارا

فيمضى قيس . ويسدل الستار .

وفى هذا الفصل مواطن قوية من الناحية المسرحية ، فقد أدى وظيفة الفصل الأول من حيث قيامه بالعرض العام ، وتعريف بالأمكنة وتقديم للشخصيات الرئيسية فى وقت مبكر ، وعرف بهم وبأمزجتهم وميولهم السياسية وعلاقتهم بعضهم ببعض ، وأشار إلى العقدة وهى العوائق التى تقف فى سبيل زواج قيس من ليلى .

وقد صحب التمهيد عرض مسرحى متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلمس الأزمة لمساً ولا يكتفى بسماعها . كما تخلله شىء من الفكاهة والمرح يظهر أمزجة الشخصيات وطباعها ، وهذه الفكاهة طبيعية فى مجتمع الشبان والفتيات .

الفصل الثانى :

وفى هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد فى الصحراء تتبعهما الجارية (بلهاء) وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عراف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من علته . ولكنه يعاف الطعام ، وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلا :

وشاة بلا قلب يداوونى بها   وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وتسير بلهاء صوب الحى ، ويفد أطفال صغار من ناحية الحى ينقسمون فريقين كل ينشد نشيداً ، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنعى عليه تشهيره بالمذارى ، فيهم قيس بحصب الطائفة الثانية ، ثم يعدل عن هذا ، فيصرفهم زياد ، ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات ، فيجد قيسا مغمى عليه ، وبينما يحاولون إفاقة قيس

يسمعون حادياً يغني ويتبينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام. ولكن قيساً لا يفيق ، فإذا ما سمع نشيد حاد آخر يذكر اسم ليلى أفاق من غشيته ، ويقبل عليه ابن عوف ويرثى لحاله ، ويقبل التشفع له لدى ليلى وأبيها .

وفى هذا الفصل تبتدىء الحوادث ، مبينة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال ، وجنون، فهو يمشى فى ثياب خلق ، ويهيم على وجهه فى الصحراء ، ويغمى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلى ، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات الوساطة لقيس فى حبه .

ولكن هذا الفصل يغص بالاستطرادات الغنائية الطويلة ، فغناء الأطفال ، وغناء الحداة كلها مما يقلل العمل المسرحى ، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقى .

الفصل الثالث :

يسير ركب ابن عوف صوب ديار بنى عامر وحى ليلى ويكاد قيس يغمى عليه حين يقترب من دارها ، فيشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشداً قصيدة طويلة فى ليلى وحبها وهواه وجنونه بها ، وفى نهايتها يغمى عليه فيحملونه ويختفون به وراء شجرة ، ويظهر بنو عامر فى حيهم شاكين السلاح ، وينادى الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدى أبو ليلى قائلا :

لا : دم قيس دمنا لا تقربه　　　يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه

ثم يأتى ركب ابن عوف ومعهم زياد ، ويؤنب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات ، ويحاول ابن عوف استمالتهم ، فيلقون السلاح . وترتفع أصوات فى صالح قيس ، ثم ينبرى (منازل) غريمه فى حب ليلى ويأخذ فى هدم قيس ، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه ، ويذكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ، ثم يصعد (بشر) المنبر ويبين للناس أن (منازل) يحسد قيساً

لعظيم منزلته في قومه ، وابراعته في الشعر ، ولأن منازل يود أن يستأثر بحب ليلى ، ولا يقف في سبيله سوى (قيس) ، ويكاد القوم على أثر كلمة بشر يفتكون بمنازل ، ولكن زياداً راوية قيس يجره إلى خارج الحي ويبارزه ، ويختفي منازل . ويشير بعض الناس إلى أن ثمة خطيباً لليلى من بني ثقيف وهو (ورد) ، وأن قيساً سيبوء بالخيبة وكذلك منازل ، ثم يخرج القوم ليشهدوا مصرع منازل على يد زياد ، ويخلو المسرح إلا من المهدى وابن عوف ، ويأخذ ابن عوف في شفاعته ووساطته بعد أن يدخلا الخباء ، وتخير ليلى في الزواج من قيس ،ولكنها ترفض على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحقا بأبيها وقومها وتؤثر عليه (ورداً) الثقفي ، وينصرف ابن عوف خائباً ، ثم يظهر الندم على ليلى لتسرعها في رفض قيس ، ومخالفتها هواها في مناجاة لم تطل .

وفي هذا الفصل تتأزم الأمور ، ويتحرك الموضوع نحو المأساة ، وهو مليء بالحركة وعناصر التشويق بإظهار التراوح بين اليأس والأمل حين اختلف القوم في أمر قيس ، وبه صراع حسي، وصراع نفسي ، نرى الأول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح ، ونرى الثاني فيما يعتمل في نفس ليلى حين خيرت في قيس . ولكنه كان قصيراً ، وكان من الممكن أن يطول ، وأن يستغله شوقي أتم استغلال . فما كنا ننتظر منها ان تبت هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيساً لتوها ، وإن ظهر عليها الندم بعد أن قضى الأمر . وإن هذا الصراع النفسي هو صلب الموضوع . وكان من الممكن أن يرتقي شوقي بهذه المسرحية - لو كان متعمقا في دراسة النفوس البشرية ، قويا في الفن المسرحي - إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجولييت) ، فالعوائق التي تحول بين الحبيب ومحبوبته في كلتا القصتين قوية ، ولكن شكسبير استطاع بفنه وعبقريته أن يجعل من روميو وجولييت مثالا نادراً في العشق والهوى خالداً أبد الدهر ، وقصر شوقي في هذا المضمار .

كما أن خطبة (منازل) التي ابتدأها بالثناء على قيس ثم بالتحريض عليه وتبيان

جرمه تذكرنا بموقف أنطونيو بعد مقتل قيصر فى رواية شكسبير الخالدة (يوليوس قيصر) ولكن شتان بين الموقفين والخطبتين .

على أن هذا الفصل — على الرغم من ذلك — يعد أقوى فصول هذه المأساة وإن كنا نشعر فيه ببعض الضعف ، فالقضاء على (منازل) بهذه الصورة مفتعل ، لأنه فى قومه ، وزياد غريب عنهم ، والعصبية العربية تأبى أن يقتل غريب مهما كانت منزلته شخصا من القبيلة فى حيه . كما أننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلى الزواج من قيس ، وأن الفصلين التاليين لا داعى لهما ، وكان من الممكن أن يقضى قيس نحبه حين يتبين رفض ليلى له وعزوفها عنه وزواجها من ورد ، بذلك تحدث المأساة وتنتهى القصة .

الفصل الرابع :

يحتوى هذا الفصل على منظرين . الأول قرية من قرى الجن ، اجتمع فيها الجن ينشدون ويغنون ويرقصون ، ويتعرف الأموى شيطان قيس عليه ، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفوا به ، وكان قيس قد ضل طريقه فى البيداء حتى وصل إلى هذه القرية . وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول فيها شوقى تأكيد الجن وإيحائها بالشعر لبعض الناس ، وأنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العى والحصر كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الأموى .

والمنظر الثانى فى ديار بنى ثقيف ، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق ، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلى) ويتعرف عليه (ورد) ، ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلى ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء ، وأنه احترم حبهما وقدسيته ، وأنه شقى بزواجه من ليلى ، وأنه إنما أغرى بها لإشادة قيس بجمالها فى شعره ، ثم تظهر ليلى على باب الخباء وينبئها « ورد » بمقدم قيس ، ويتركهما (ورد) فى خلوة يتناجيان حبهما اليائس ، وتطول تلك المناجاة . وتتبين

فيها الصراع القوى فى نفس ليلى وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها من (ورد) :

كلانا قيس مذبوح	قتيل الأب والأم
طعينان بسكين	من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم	يك من ذوقى ولا طعمى
ومن يكبر عن سنى	ومن يصغر عن علمى

ويحاول قيس إغراءها على الفرار معه من بيت الزوجية ، ولكنها ترفض قائلة :

ورد هو الزوج ، فاعلم قيس أن له	حقا على أذيه وسلطانا

قيس : إذن تحابنا ؟

ليلى : . . . . بل أنت تظلمنى	فما أحب سواك القلب إنسانا
ولست بارحة من داره أبداً	حتى يدمرحنى فضلا وإحسانا

وتذهب جهود قيس فى إغرائها عبثا ، وينصرف مغضبا . وقد زاد وجده وتضاعف همه ، ثم تظهر عفراء خادم ليلى ، وتأخذ فى بثها ما بقلبها ، وحيرتها فى موقفها ، وتشتد عليها علتها ، وتسرع إليها منيتها يأسا وغما ، وتحدث المأساة خلف الستار حيث تموت ليلى .

ويؤخذ على الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس ، والجن من عالم الأشباح غير المرئية ، ولعلك رأيت من حديثنا عن واقعية المسرحية فى العصر الحديث أنها لا تستسيغ ظهور الأشباح بشكل واضح ، وربما شفع لشوقى تصويره الجن أنه يجسم بعض معتقدات أهل البادية فى ذاك الزمن . ولكن كان من المستحسن أن يظهر قيس أولا ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن ، كأنها أوهامه تجسمت، ثم إن هذا المنظر قد طال من غير داع مما يجعله من قبيل الحشو والفضول،

ويبرز فى نهاية هذا الفصل الصراع النفسى القوى فى نفس ليلى ، ويلمح للكارثة بشدة ، وإن لم يتعمق شوقى فى تصويره والوصول إلى قرارة النفس الإنسانية وتبيان نوازعها وحيرتها .

كما يؤخذ عليه موقف (ورد) من ليلى ، وسماحه لها بالخلوة من غريمه قيس وهو موقف يتنافى مع ما عرف عن العرب من جهة وأنفة وغضب شديد للعرض ، ففى هذا الموقف مناقضة صريحة للعادات العربية ، ولا يسوغه إعجاب (ورد) بقيس وشعره ، ورثاؤه لحال ليلى .

كما أن الفصل يشير إلى الحل ويمهد له وهو موت البطل قيس ، حيث ماتت ليلى وهو لن يعيش بعدها .

الفصل الخامس :

يظهر على المسرح قبر ليلى ، ووقف بجواره أبوها المهدى و « ورد » زوجها ، والناس يمرون بالمهدى معزين ، ولا يعبأون بورد ، بل لعل نظرتهم تفصح عن غضب منه لأنه سبب هذه الكارثة ، وبعد أن ينصرف آخر معز يتقدم ورد من المهدى معزياً فينبئه بوفاته لليلى ، وحسن معاملته لها ، وجميل تضحيته ، كما ينبئه ببالغ حزنه وشديد لوعته . ثم ينصرفان ويظهر الغريض المغنى وابن سعيد الشاعر ، ورجلان آخران ، فيبصرون القبر الجديد الذى ضم جثمان ليلى ويفيضون فى حديث الموت ، وينشد الغريض نشيد وادى الموت ، ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله بشر ، ويتحير كيف يخبره بوفاة ليلى ، وبعد محاورة بينهما يدرك قيس الكارثة ، فيغمى عليه ، ويمضى بشر فى سبيله ، ويقترب منه زياد الراوية ، ثم يصحو ويأخذ فى الاحتضار ويكب بوجهه على قبر ليلى ، ويظهر شيطانه الأموي من بعيد وينادى قيساً ، ويعود عليه قيس باللائمة وأنه هو السبب فى النكبة التي أصابته ، وأصابت ليلى ، فلولا أنه أجرى على لسانه التغزل فى ليلى ما حدث كل هذا ، ثم يختفى الشيطان ويستمر قيس فى نجواه وذكر بلواه ، ويمر عليه ظبي فيناجيه ، ثم يظهر ابن ذريح على مقربة من القبر خاشعاً فيتحدث إلى قبر

ليلى حديث المقدر لها المعجب بوفائها وتضحيتها ، ثم يسمع قيس صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر ينادى : « قيس » فيعتقد قيس أنه صوت (ليلى) فيدخل في دور الاحتضار ويلحق بها ، ويسدل الستار .

وفى هذا الفصل عيب رئيسى ، وهو أنه خصص كله للحل ، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل فى النفس. وقد عنى شوقى بتصوير الجو الحزين الكئيب ، ولجأ إلى الشعراء والمغنين يقفون على المقابر ويفيضون فى ذكر الموت ، مع أنهم عابرو طريق ، حتى يحدث التوتر المسرحى المحزن ويثير الجو روح المأساة .

والحل إن كان متوقعاً ، وهو موت قيس بعد موت ليلى ، إلا أن الشاعر لم يظهره نتيجة منطقية لأخلاق قيس وأفعاله ، وإنما حاول أن يلقى التبعة على الأموى شيطان قيس . وأنه هو الذى أنطقه بهذا الشعر الذى سبب الكارثة .

وختمت الرواية ختاماً بارعاً له وقع قوى فى النفوس :

الصوت : قيس ، ليلى . .

قيس : . . . . رنة فى أذنى ... رددت : قيس وليلى الفلوات
نحن فى الدنيا ، وإن لم ترنا ... لم تمت ليلى ، ولا المجنون مات

العقدة:

فى رأينا أن العقدة فى المسرحية غير قوية ولا محكمة ، والعقدة تعمل فى الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة ، فأتت الحوادث فيها عرضاً تاريخياً ، وكثرت فيها الحوادث التافهة ، كما قلت الدسائس والمؤامرات وعنصر التشويق ، وضعف المفاجآت ، فإن دسيسة منازل ما ولدت حتى ماتت كما شعرنا بانتهاء المأساة عند ما أبت ليلى أن تذهب مع قيس ، وإن جددها المؤلف لبيت العاشقين ، كما كثر فيها الاستطراد التنائى ؛ وكثير من المناظر التى تفسد اطراد القصة واتساقها ، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع ، وتبطىء بالحركة ، وتفكك عرى الوحدة

الفكرية . مثال ذلك : منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل ، ودور الغريض وأصحابه تراه مقحماً لا فائدة منه ، ودور بلهاء وقيس حول الذبيحة ، وكذلك دور قيس بن ذريح فى آخر المأساة ، وأتى الحل كما ذكرنا غير منطقى لم يمهد له الشاعر تمهيداً مسرحياً كافياً .

ومع كل هذا فإننا نلمس فى بعض المناظر قوة التأثير لمدلولها الإنسانى ، وتكثر هذه المناظر عند التقاء قيس وليلى حيث نراها غنية بالعاطفة المتأججة ، كما وفق شوقى فى تصوير الصراع النفسى الذى يعتمل لدى ليلى وقيس ، وإن لم يطل فى هذا التصوير ، ولكنه فطن إلى قوة أثره فى النفوس .

كما وفق شوقى فى تصوير موقف (منازل) وقد وقف خطيباً فى بنى عامر يحضهم على قيس ، وقد خاف أن تقبل فيه شفاعة ابن عوف ، حيث أخذ يثنى على قيس . ويرفعه إلى الذروة ، ثم أدار الحديث بلباقة إلى عظم جرمه ، وبشاعة ذنبه فكان أشبه بأنطونيوس وهو يطالب بثأر قيصر .

الشخصيـــات :

قيس : اتكأ شوقى فى تصوير قيس على ماروى عنه فى كتب الأدب ، وصوره صورة غير طبيعية . فهو شخص دلهه الحب حتى جن ، كثير الإغماء لا يفيق إلا على اسم ليلى ، يسير فى ثياب ممزقة خلق ، ويهيم على وجهه فى الفيافى يعاشر الظباء ويرثى لها ، ويأنس بالوحوش دون الأناسى وتحرقه النار فلا يتأثر بها .

ومع هذا فقد وفق شوقى فى إظهار مقدرة قيس الشعرية ، حتى فتن الناس به ، ورددوا شعره ، ومنهم المهدى أبو ليلى الذى أبى عليه أن يزوجه منها فيقول مناجياً قيساً وهو فى إغمائه :

أبا المــهدى عوفيت ويا بورك فى عمرك
أرانى شعرك الويل وما أروى سوى شعرك
كما لذ على الكره كـــلام الله للشرك

وقد عاب بعض النقاد شوقى على تصويره لقيس بهذه الصورة التى تخرج عن مألوف الحياة ، وعلى وصفها بالضعف الظاهر والمستحيلات معتمداً فى ذلك على كل ما نسب إلى قيس فى كتب الأدب من غير أن يختار منها ما يجعل قيساً شخصية عادية ، مع أنه (زين الشباب وابن سيد الحى) .

ليلى : ويظهر أن صورة ليلى كانت واضحة فى ذهن شوقى تمام الوضوح ، وإن لم يتعمق فى أغوارها ، وقد أطلق لنفسه الحرية فى تصويرها . ورفعها شوقى إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية ، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذى أضناها .

وقد وفق شوقى بعض التوفيق فى تصوير نفسيتها وما يصطرع بقلبها من نوازع سواء قبل زواجها أو بعده :

تصون القديم وترعى الرميم وتعطى التقاليد ما يوجب

كما جعلها شوقى مثل الوفاء والأمانة ، فهى على الرغم من حبها العارم لقيس لا تخون زوجها ، ولا تترك داره ، ونراها كذلك بنت البادية المفاخرة بها ، التى تفضلها على الحضر ، وهى كذلك أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكناها بالبادية واشتعال قلبها بالحب ، وهى ذكية فطنة تنزل من قلب والدها وزوجها محلا رفيعاً ، فيترك لها والدها حرية اختيار زوجها ، ويثق فيها زوجها فلا يخشى عليها الخلوة بقيس .

المهدى : أبو ليلى ، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية ، فهو سيد فى قومه متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته ، بل تراه دائم العطف عليه ، ويحميه حين يهم قومه بقتله . وتراه كذلك شديد العطف على ليلى ، يرثى لبلواها ويعلم محنتها ، ولكنه لا يستطيع أن يعمل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسى :

أأظلم ليلى ! معاذ الحنان متى جار شيخ على طفله

ورد . زوج ليلى ، وهو شريف من ثقيف ، فتن بشعر قيس فى ليلى فأحبها ، وخطبها لنفسه ، وشقى بهذا الحب ، ولم يجد فيه السعادة ، وقد تورع أن يجرح شعور ليلى ، فحافظ عليها عنده ، وسمح لها بالخلوة مع قيس ، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب فى كل زمان ومكان .

بشر : صوره شوقى دعيا فيه جبن وخور ، ولكنه مرح ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده ، وصوره كذلك محباً لقيس مدافعاً عنه ، يتصدى لمنازل حين يتهجم على قيس . ولكنه قوال غير فعال .

منازل : صوره شوقى منافساً لقيس فى حب ليلى ، يحسده عليها ، ويسعى للدس والفتك به ، وفيه خبث وجبن ، وفصاحة وقوة عارضة .

وثمة شخصيات أخرى لا قيمة لها فى المسرحية .

ويمكننا أن نقول من غير تحرج : إن تصوير الشخصيات فى هذه المسرحية ما زال بسيطا لا ينفذ شوقى إلى أعماقها ، ولا يتجاوز سطحها وعناوينها ، ولا يحللها تحليلا نفسياً بارعاً ممثلا فى أقوالها وأفعالها ، وتتسم معظم شخصياته بالعموم ، فلونها حائل ، حيث لا ترى فى قيس العاشق إنساناً خاصاً ولا فى ليلى امرأة خاصة . مع أن طابع المأساة فردية الشخصية لا عموميتها .

اللون المحلى :

فى هذه المسرحية لون عربى زاه جداً ، تتمثل فيه حياة البادية ، وعاداتها وتقاليدها ، وحبها العذرى العفيف حيث يكفى المحبان النظرة والتحية ، أو الحديث العف البرىء ، كما تتمثل فيها أخلاق العرب وإباؤهم وحرصهم على ألا يزوجوا بناتهم ممن شبب بهن .

ومن سنة البيد نفض الأكف من العاشقين إذا شببوا

وكان من عادتهم الوساطة للمحبين ، فالحسين بن على على الرغم من جلالة قدره

قد تشفع لقيس بن ذريح عند أبى لبنى ، وعبد الرحمن بن عوف والى الصدقات تشفع لقيس بن الملوح .

وإذا ضل أحدهم الطريق صفق بيديه ، ولبس ثوبه مقلوباً ليقبه إليه من يراه فيهديه .

لقد ضل الطريق أما تراه   يصفـــق باليمين وبالشمال
وقد قلب الثياب عليه نهجاً   على عاداتهم عنـد الضلال

ومن عادتهم تخيير الفتاة عند زواجها إذا كانت رشيدة قوية الشخصية ، كما فعلوا مع ليلى . وهم يؤمنون بالعرافين ، وبالجن ، وإذا خدرت رجل أحدهم تذكر من يحب ونادى باسمه فيزول الخدر .

اسم الحبيب عنـــدنا   تذكره عنـد الخدر

ويتشاءمون إذا خلجت عين أحدهم اليسرى .

خلجت قبل نلتقى عينى اليسـ   ـرى وريع الفؤاد روعة طائر

ويكبرون فى أذن المغمى عليه ليفيق :

قيس لا بأس عليـك   كبروا فى أذنيـــه

ومع هذا فقد خالف شوقى بعض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلى تقدم صديقاتها لابن ذريح فيصافحنه وهذه ليست من عادات العرب ، بل هى عادة غربية ، كما خالف هذا اللون فى جعله (ورداً) يسمح بالخلوة بين قيس غريمه فى حب ليلى ، وزوجه .

الحوار :

لم يتخذ الحوار فى هذه المأساة أساسا لتطور الحوادث والمسرحية ، ولكنه كان يطول أحيانا وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة التى تضعف الحبكة وتوهى العقدة بالاستطراد . ومع هذا فقد سلست لشوقى كثير من المواطن القوية ، ودلت على براعته فى تطويع الشعر العربى للحوار والمساجلة وإن تأثر أيما تأثر بشعر المجنون ، واتكأ عليه كثيراً واقتبس منه ، وسما بعبارته حتى اختلطا ، وتكاد لا تفرق بينهما فى الروح والصياغة .

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوقى فى هذا الضرب من الشعر ، ولابدع فقد تمرس به أربعين عاماً قبل أن يؤلف المسرحيات وكانت الروح الغنائية تنازعه وتغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها فى مواطن عدة .

كما أن فى المسرحية على الرغم من أنها مأساة مواقف فكهة مرحة كما هو شأن المسرحيات غير الاتباعية .

هذا وقد أفضنا فى فصل (المسرحية فى الشعر المصرى الحديث) فى الكلام عن المسرحية لدى شوقى بعامة فيحسن الرجوع إليه تتمة للموضوع .

« انتهى »

مراجع

أحمد شوقى : مجنون ليلى

بطرس البستانى : أدباء العرب الجزء الثالث .

محمد مندور : محاضرات فى مسرحيات شوقى .

محمود شوكت : المسرحية فى شعر شوقى .

المؤلفات التى تقوم

دار الفكر العربى

بطبعها ونشرها وتوزيعها

للمؤلف

١ ــ النابغة الذبيانى :

ترجمة مستفيضة مع تصوير شامل للبيئة العربية فى العصر الجاهلى وتطور اللغة العربية الى عصر النابغة ، ودراسة لديوانه وطبعاته وشعره مع تحليل ونقد وموازنة (دار الفكر العربى) .

٢ ــ فى الأدب الحديث جزءان فى مجلد واحد :

(الجزء الاول) :

تاريخ الأدب الحديث منذ الحملة الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مع ذكر المؤثرات العامة فى الأدب ، وتراجم واسعة للكتاب والشعراء وتحليل ونقد وموازنة لآثارهم الأدبيه . (دار الفكر العربى) .

(الجزء الثانى) :

يشرح فى اسهاب العوامل الفعالة فى الأدب الحديث بعامة ، والشعر بخاصة ، ويتعرض بتوسع لاثر الثقافة الأجنبية فى أدبنا ، وأثر النهضة القومية والثقافية والسياسية والاجتماعية . واثر النقد الأدبى ومدارسه بين

٣ ــ نشأة النثر الحديث وتطوره :

دراسة تاريخية تحليلية لنشأة النثر الحديث : المقالة وانواعها والرسائل فى القرن التاسع عشر (دار الفكر العربى) .

٤ — المنفلوطى

اضافة جديدة للدراسة عن المنفلوطى الأديب الكاتب الذى تتلمذ على نتاجه كل شاد فى الأدب طوال الأجيال الماضية ، ولا يزال حتى اليوم يمثل حلقة لا غنى عنها فى سلسلة الكتابة الأدبية .

* * *

وكلها تطلب من ملتزم طبعها ونشرها

داخل جمهورية مصر العربية وخارجها

دار الفكر العربى

١١ ش جواد حسنى بالقاهرة

ص . ب ١٣٠ — ت : ٧٥٠١٦٧

تطلب جميع منشوراتنا من
مؤسسة
دار الكتاب الحديث
للطبع والنشر والتوزيع
الكويت شارع فهد السالم عمارة السوق الكبير
بجوار المخازن الكبرى محل رقم ٢٥٠ أرضى
ت : ٤٣٦٧٦٥ ص ٠ ب ٢٢٧٥٤